

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MER AMÈRE DE LA MÈRE

PRÉSENCE ET MOUVEMENTS DE L'INFANTILE DANS *L'OCÉANTUME*

DE RÉJEAN DUCHARME

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

BIENNÉ BLÉMUR

AVRIL 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À mon ami Jean-Guy

L'incroyable, c'est la porte de secours que je poussais
quelquefois, et personne jamais ne s'en est aperçu.

Léo Ferré

MILLE MERCIS ∞ !

Madame Cliche
Vous avez fait de moi un homme riche
Par votre science
Et votre patience
Infinies
Vous avez transformé des miroirs en fenêtres
Et permis tout son sens au parlêtre
Que je suis

Madame Cliche
Vous avez fait de moi un homme riche
D'une traversée
De la pensée
Formidable
Là où la parole dénoue l'existence
Là où elle se révèle en toute conscience
Formidable

Formidable Anne Elaine
Vous l'êtes tout autant pour le dire sans gêne
Que ceux
Qui m'ont fait heureux
Ce parcours
Et à eux comme à vous en ce jour béni
Où culmine un temps mémorable de ma vie
Plein d'amour

MILLE MERCIS ∞ !

À ma très chère mère Thérèse Martin, Clémence, Martine et Charles, mon unique Madame Fortin, Marie-Noëlle, Agathe et Gilles Jr., Sophie et René, Nancy et Louis ainsi qu'à toute la bande des Fortin de Cabano, mon impétueuse Lynn du 15 août, Michel « Miguel » Garon, Pauline et Jean-Guy, ma toute Bernice, Père Noël Mailloux, Guy Lapointe, Jean Ducharme et sa Fondation, mes premiers lecteurs Véronique et Alexis, mon indéfectible soutien Dr Gilbert Fournier, mes ami(e)s et collègues à la maîtrise, mes ami(e)s et collègues technicien(ne)s de scène, spécialement à ma belle Isa, ainsi qu'à tous ceux qui se reconnaissent dans cet inédit...

MILLE MERCIS ∞ !

Vous avez fait de moi un homme riche

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE 1	
LE ROMAN FAMILIAL DE IODE SSOUVIE	5
1.1 UNE FIGURE DE LA MÈRE : DEUX VERSANTS	6
La mère déchue : Ina Ssouvie.....	6
La mère providence : Faire Faire Desmains.....	10
1.2 L'ÉNONCIATION DE L'AMBIVALENCE.....	16
Iode la méchante.....	16
Asie Azothe la toute belle	19
Inachos, le frère aimé/haï	22
Lange... maternel.....	23
Van der Laine, le père destitué.....	24
1.3 L'INFANTILE SOURCE DE L'AMBIVALENCE	28
 CHAPITRE 2	
LA LANGUE-CHOSE.....	30
2.1 D'UN NOM À L'AUTRE	34
2.2 D'OÙ VIENNENT LES... TEXTES?	42
La quête de l'origine	45
L'opposition enfants/adultes	50
L'autoengendrement.....	55
2.3 LE JE EN JEU	60
2.4 JEUX ET ENJEUX DU LITTÉRAL.....	61
La répétition : le plaisir à retrouver le connu	61
L'hyperbole : le plaisir de la démesure	65

Le jeu mis en scène	67
Jeu du sens, sens du jeu.....	71
2.5 JEU ET ENJEU DE LA MAÎTRISE.....	72
CHAPITRE 3	
LES MOTIONS PULSIONNELLES	74
3.1 PULSION ORALE/PULSION D'EMPRISE.....	75
Le temps pulsionnel	80
3.2 LE CORPS MORCELÉ.....	85
3.3 CULPABILITÉ ET MASOCHISME	94
CONCLUSION.....	100
BIBLIOGRAPHIE	104

RÉSUMÉ

Bien qu'il soit le premier roman que Réjean Ducharme ait écrit, *L'Océantume* est publié en troisième lieu après *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque*. À sa publication, il vient ainsi sceller le premier cycle d'écriture de l'auteur. Aussi, la mère est au cœur de cette écriture, figure quasi mythique à la fois objet de désir et de répulsion. Dès lors, le jeu avec la langue, sur la langue, de la langue, convoquant calembours, répétitions, rimes, assonances, proverbes, etc., travaille le texte d'un bout à l'autre. Or, cette propension à jouer de la langue, de sa plasticité, de sa matérialité, est un trait caractéristique de l'enfance et une disposition de tout enfant qui perçoit d'abord la langue comme une chose de la mère. En cela, elle est un caractère indéniable de ce qu'il est convenu d'appeler *l'infantile* au même titre que les motions de plaisir que sont voler, courir, sauter, creuser des trous, imaginer, inventer, construire, détruire, transgresser, chercher, etc., toutes ces activités que la narratrice de *L'Océantume*, âgée de dix ans, Iode Ssouvie, accomplit à répétition.

Nous analysons, dans ce mémoire, les enjeux textuels constituant ce registre de *l'infantile*, tenant compte du fait que, dans le cadre d'une approche psychanalytique d'un texte littéraire, *l'infantile*, tel que nous l'entendons, n'est pas un thème, mais bien une forme particulière de l'énonciation. Pour ce faire, nous faisons d'abord brièvement un état des lieux de l'énonciation afin de cadrer le statut infantile de cette texture ducharmienne. Puis, nous examinons plus particulièrement la place, la nature et la fonction de la figure de la mère dans *L'Océantume*, c'est-à-dire la question du rapport ambivalent qu'entretient la narratrice, Iode Ssouvie, avec le monde qui l'entoure dans la mesure où ce rapport est une projection de celui qu'elle entretient avec sa propre mère. Nous abordons donc la notion d'ambivalence. Dans un deuxième temps, nous analysons les rapports que Iode entretient avec la langue maternelle à travers la nomination, l'intertextualité et le jeu sous toutes ses formes. Finalement, nous analysons en les décrivant le rythme, les retours, les répétitions, et les caractéristiques qui en ressortent au regard de la théorie des pulsions. Nous nous attachons à comprendre en quoi consiste la nature des motions pulsionnelles qui circulent dans le texte et dont les personnages sont, en définitive, les représentants. À cet égard, nous approfondissons le rapport de ces motions à la Loi (interdit de l'inceste), ainsi que la nature et la fonction de l'agressivité latente ou exprimée dans le texte. En dernière analyse, nous montrons que la poétique de *L'Océantume* entretient des rapports avec le masochisme, notion complexe élaborée par la psychanalyse dont nous essayons de dégager les enjeux de manière à éclairer d'une façon peut-être nouvelle l'écriture ducharmienne.

L'OCÉANTUME, RÉJEAN DUCHARME, INFANTILE, PULSIONS, LANGUE MATERNELLE, JEU

INTRODUCTION

Déchiffrer l'œuvre comme un rêve de l'artiste, c'est dès lors porter une attention particulière à ce qui se retrouve dans chaque tableau, à ce qui insiste dans chaque portrait, à ce qui revient sans cesse, comme le retour du refoulé qui se répète à travers les symptômes, comme le désir inconscient qui se manifeste dans les rêves¹.

Clotilde Leguil

Bien qu'il soit le premier roman que Réjean Ducharme ait écrit, *L'Océantume*² sera publié en troisième lieu après *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque*. À sa publication, il vient ainsi sceller le premier cycle d'écriture que l'on peut placer sous le vocable de *romans d'enfance*³ de Réjean Ducharme. Si l'on parle de ces romans en ces termes, c'est qu'ils ont une particularité qui leur est à la fois propre et commune : ils mettent tous en scène des personnages d'enfants qui ont, à des degrés divers, la tête et les deux pieds dans leur enfance; ces personnages refusent tous de vieillir c'est-à-dire de devenir adulte et, ainsi, se retrouvent en bute à un monde dont ils se considèrent exclus et que, de toute façon, ils rejettent d'emblée. De ce fait, la mère est au cœur de cette confrontation, figure quasi mythique à la fois objet de désir et de répulsion. Cette couleur particulière de la trilogie des romans d'enfance est la signature de son créateur, la marque indélébile de Réjean Ducharme dans l'univers littéraire québécois, une marque tracée, pour ainsi dire, à l'aune d'un temps qui ne passe pas.

¹ Clotilde Leguil « Présentation Le symptôme de Léonard » dans Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Points, trad. Dominique Tassel, 2011, p. 25.

² Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1995 [1968], 190 pages. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle O, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

³ À titre d'exemple, une thèse publiée en 1999 qui adopte ce point de vue : « Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme* », Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1999, 268 pages. Nous verrons, au fil du mémoire, que tout cela est à nuancer.

Dès lors, le jeu avec la langue, sur la langue, de la langue, convoquant calembours, répétitions, rimes, assonances, proverbes, etc., que l'on retrouve au détour de chaque page de *L'Océantume*, un jeu que l'on pourrait qualifier de passionnel tant il s'acharne à triturer, retourner, malaxer, pourfendre et confondre cette langue en question dans le texte, pourrait être considéré, de par son caractère totalement envahissant, comme le tissu narratif véritable du récit. À croire, en effet, que c'est le jeu qui fait naître le récit, et le récit qui alimente le jeu. On le constate dès le titre du roman, mot valise formé de la contraction des termes « océan » et « amertume » et dont la trouvaille nous donne l'orientation qu'entend prendre le roman, une orientation en impasse jamais démentie, jusqu'à ce fameux « [nous] y sommes. Soyons-y! » qui clôture *drôlement* cette épopée bidon.

Or, cette propension à jouer de la langue, de sa plasticité, de sa matérialité, est justement un trait caractéristique de l'enfance et une disposition de tout enfant qui perçoit d'abord la langue comme une chose de la mère. En cela, elle est un caractère indéniable de *l'infantile* au même titre que les motions de plaisir que sont voler, courir, sauter, creuser des trous, imaginer, inventer, construire, détruire, transgresser, chercher, etc., toutes ces activités que la narratrice de *L'Océantume*, âgée de dix ans, Iode Ssouvie, accomplit à répétition. Cette charge épique, Iode la mène à fond de sorte que l'infantile est, à n'en pas douter, le noyau dur de *L'Océantume*. À ce titre, nous analysons, dans le présent mémoire, les enjeux textuels constituant ce registre de l'infantile, tenant compte du fait que, dans le cadre d'une approche psychanalytique d'un texte littéraire, l'infantile n'est pas un thème, mais bien une forme particulière de l'énonciation.

Cet infantile qui structure *L'Océantume* gravite autour de Iode. Tout part de Iode et tout revient à elle et, de ce fait, nous sommes exactement dans le rapport au monde d'une enfant qui croit être le centre de l'univers. Dès lors, l'imaginaire est le lieu privilégié où Iode se réfugie croyant ainsi pouvoir accéder à son rêve de toute-puissance, toute-puissance qui lui permettrait de dominer non seulement le monde extérieur, mais, surtout, le temps... pour ne jamais quitter l'enfance. C'est donc sur le mode de l'imaginaire que le récit nous est livré. Ainsi, Iode raconte qu'elle habite dans un vieux rafiot échoué trouvé par sa reine de mère, Ina 38. Quant à son père, elle le rejette catégoriquement le considérant comme totalement inutile et impuissant. Un jour, sur le chemin de l'école, elle fait la connaissance de Asie Azothe,

petite fille à peine plus jeune qu'elle. Après des débuts difficiles, elles deviennent les meilleures amies du monde. Cette amitié, qui les oppose à la *Milliarde*, c'est-à-dire au monde des adultes, permet à Iode de surmonter le sentiment d'abandon et de perte d'amour qu'elle vit à l'égard d'une reine mère déchue, sentiment hérité, croit-elle, à la suite de la mort de sa sœur aînée, Ina 39, au moment où Iode venait au monde. Paradoxalement, pour échapper à l'emprise de cette figure envahissante de la mère, Iode formule le désir de remonter jusqu'à la source de la rivière Ouareau. Du coup, elle imagine avec Asie Azothe et avec son frère Inachos une équipée qui les conduirait jusqu'au bout du littoral. Mais ils ne font qu'en rêver et les péripéties s'enchaînent : une folle échappée en montgolfière sur le chemin de l'école; une rencontre désastreuse avec une moufette; une glissade effrénée en toboggan; le rapt des gours qu'elles cachent dans la maison-navire. Iode et Asie Azothe se font prendre et, point nodal du récit, Iode est séparée de Asie Azothe puis enfermée à la prison de Mancieulles. Elle fait alors la connaissance de Faire Faire Desmains, supposément géôlière et qui, pourtant, aide Iode à s'évader. Elles entreprennent alors un voyage en France. Au bout d'une relation tumultueuse Iode se sépare de Faire Faire et revient à Montréal où elle renoue avec Asie Azothe. Mais les retrouvailles ne durent que le temps de terminer l'école, car Asie Azothe est envoyée dans un camp de vacances dès la fin des classes. C'est alors que Iode décide de *sauver* Asie Azothe en la kidnappant avec l'aide de son frère Inachos qui en est tombé amoureux au grand dam de Iode. Faire Faire sauve le trio, devenu hors-la-loi, d'un mauvais pas et l'aventure se poursuit avec elle jusqu'au jour où, finalement, le quatuor, en compagnie de Ina et de Van de Laine, entre autres, prend le train en direction du littoral rêvé. Or, l'épopée tourne à la catastrophe et la toute fin du roman révèle le désir déçu d'émancipation à l'égard de la mère envahissante et intériorisée. Rétrospectivement, on peut considérer que c'est à partir de ce lieu, véritable ombilic du roman, que le récit s'élabore. Que ce soit, dans les premiers chapitres, où elle se lie d'amitié avec Asie Azothe qui devient pratiquement son alter ego, que ce soit avec Inachos son frère impotent qu'elle tente de réhabiliter et que, du reste, elle couve comme une *mère*, ou que ce soit avec Faire Faire Desmains qui devient une véritable mère à la fois protectrice et dominatrice, Iode entretient avec ces protagonistes des rapports pareils à ceux qu'elle entretient avec sa mère. C'est en ce sens que l'on peut dire que la figure de la mère occupe la langue de ce roman. Notre mémoire cherche donc à analyser la nature et la fonction de cette langue dite maternelle que supporte, à son corps défendant, Iode

et qui fait que nous nous sentons immergés dans une sorte de *mer amère de la mère* à la lecture de *L'Océantume*.

Pour ce faire, nous prenons contact avec le corps du texte afin d'exposer le fonctionnement de sa structure formelle et narrative (personnages, focalisation, voix, découpage, langue). Il s'agit de faire brièvement un état des lieux de l'énonciation pour cadrer le statut infantile de cette texture ducharmienne. Puis, nous examinons plus particulièrement la place, la nature et la fonction de la figure de la mère dans *L'Océantume*, c'est-à-dire la question du rapport qu'entretient la narratrice, Iode Ssouvie, avec le monde qui l'entoure dans la mesure où ce rapport est une projection de celui qu'elle entretient avec sa propre mère. Il va sans dire que nous aborderons la notion, la nature et la fonction de l'ambivalence, par le fait même. Dans un deuxième temps, nous analysons les rapports que Iode entretient avec la langue maternelle à travers la nomination, l'intertextualité et le jeu sous toutes ses formes. En l'occurrence, c'est bien la langue qui constitue le matériau principal de cette lecture (mots d'esprit, références livresques, registres politiques, culturels, croyance aux pouvoirs créateurs du signifiant, etc.) Finalement, nous analysons en les décrivant ce que l'on pourrait appeler les mouvements textuels tels que le rythme, les retours, les répétitions, et les caractéristiques qui en ressortent au regard de la théorie des pulsions. Nous nous attachons à dégager les motions pulsionnelles qui circulent dans le texte et dont les personnages sont, en définitive, les représentants. À cet égard, nous approfondissons la question du rapport de ces motions à la Loi (interdit de l'inceste), ainsi que celle de l'agressivité latente ou exprimée dans le texte. En dernière analyse, nous montrons que la poétique de *L'Océantume* entretient des rapports avec le masochisme, notion complexe élaborée par la psychanalyse dont nous essayons de dégager les enjeux de manière à éclairer d'une façon peut-être nouvelle l'écriture ducharmienne.

CHAPITRE 1

LE ROMAN FAMILIAL DE IODE SSOUVIE

L'Océantume est une épopée langagière livrée par Réjean Ducharme dans un registre où l'imaginaire est le lieu de tous les possibles. En ce sens, les Iode Ssouvie, Ina Ssouvie, Faire Faire Desmains, Asie Azothé Malmo, Inachos Ssouvie, Michel Lange et Van der Laine, composent un véritable *portrait de famille* qui renvoie, en quelque sorte, à une version *revisitée* du « roman familial⁴ », notion de Sigmund Freud par laquelle il circonscrit un phénomène typique de l'enfance : le fantasme qui consiste à s'imaginer issu d'autres parents, descendants d'une haute lignée de rois, de reines ou de nobles; fantasme qui vient en quelque sorte *réparer* une situation parentale insatisfaisante que l'enfant suppose due aux aléas d'un destin défavorable (kidnapping, adoption, etc.).

D'un point de vue purement formel, l'œuvre s'étale sur quatre-vingts chapitres de longueurs inégales, et son parti pris est clair : la voix est autodiégétique, c'est-à-dire que l'héroïne de l'histoire, en l'occurrence Iode Ssouvie, est aussi celle qui raconte cette histoire. À ce propos, nous pouvons dire que, techniquement, nous sommes en focalisation interne fixe dans la mesure où ladite histoire nous est entièrement transmise à travers le point de vue d'un seul personnage. C'est donc par le regard de Iode que nous prenons connaissance des péripéties du roman, des autres personnages, ainsi que des désirs et inventions de la narratrice. À cet égard, la diégèse est déterminée par le présent, temps de l'immédiateté, du fantasme, de l'imaginaire régi par le pulsionnel, temps de l'infantile qui s'impose et structure le roman. Le morcellement du récit, produit par les digressions, les ellipses, les points de butés, les suspensions de l'avancée viennent, paradoxalement, donner épaisseur et consistance à une trajectoire par ailleurs orientée et linéaire.

⁴ Sigmund, Freud, « Le roman familial des névrosés », *Le roman familial des névrosés : et autres textes*, Paris, Éditions Payot & Rivage, coll. « Petite bibliothèque Payot/psychanalyse/ », folio 992, trad. Olivier Mannoni, 2014 [1909], p. 33 à 41.

1.1 UNE FIGURE DE LA MÈRE : DEUX VERSANTS

Dès lors, c'est à travers cette mouvance particulière de l'énonciation que nous pouvons repérer un certain type de *figure* telle qu'elle nous apparaît dans *L'Océantume*. Par *figure* nous désignons non pas un ensemble de traits que nous révélerait la description plus ou moins précise d'un personnage, mais plutôt un ensemble d'éléments à la fois disparates et convergents, disséminés dans le tissu narratif du récit, lequel, justement, permet la figuration du rapport qu'entretient la narratrice avec le monde. En l'occurrence, la figure de la mère marque, ici, l'œuvre d'une indéniable particularité propre à orienter la lecture. Cette figure se repère à partir de différents éléments qui peuvent se regrouper, au regard des nombreuses facettes qui la composent, en deux versants : la mère déchue, en défaut, manquante et la mère providence, opportune, *comblante*.

Mère déchue, mère providence, deux versants d'une même figure, celle, ambivalente, de la mère qui concourt à une incessante oscillation des sentiments et qui marque d'un trait inaltérable les rapports qu'entretient Iode avec le monde qui l'entoure. Cette figure de la mère, disséminée au fil des pages de ce roman, est donc à reconstituer à partir de la trame du récit.

La mère déchue : Ina Ssouvie

Ina Ssouvie, versant négatif de la figure de la mère est une mère déchue. Cette déchéance semble inscrite dans la destinée même du personnage qu'on nous montre *inassouvi* tel que son nom le suggère. Un nom, de fait, qui se transmet de mère en fille, indiquant ainsi une filiation matriarcale : « Ma mère est la reine Ina Ssouvie 38. Mon père s'appelle Van der Laine. Mon frère et moi nous nous appelons Ino Ssouvie et Iode Ssouvie, non Ino der Laine et Iode der Laine. » (O, p. 18) Cette reine mère nous est aussi présentée par Iode comme étant une alcoolique invétérée ayant perdu toute espèce de pudeur : « Quand le laitier trouve Ina, ma mère, ivre-morte dans le fossé, je passe des semaines à en entendre parler à l'école. » (O, p.10) Au surplus, il arrive que Iode elle-même fasse les frais de cet alcoolisme comme à cette autre occasion, plus loin, lorsque Ina surgit au milieu de la nuit :

Elle était si soûle et si malade que sa tête retombait de son cou à mesure qu'elle la relevait.

— Veux-tu laisser maman coucher avec toi, enfant terrible? Maman a tellement vomi dans sa chambre que l'odeur y est trop forte pour qu'elle puisse se rendormir.

Et elle s'est glissée sous les couvertures en répétant que j'étais gentille à mort de la laisser gésir près de moi. Sa chemise de nuit était gluante de glaire : je la lui ai arrachée comme j'ai pu, ai ouvert la fenêtre et l'ai jetée dehors. Comme je rentrais dans le lit, elle m'a saisie puis, comme elle appuyait sa bouche sur mon front pour me remercier de prendre soin d'elle comme cela, un puissant haut-le-cœur l'a soulevée et elle a rendu sur moi tout ce qui restait d'immondices et d'entrailles entre la peau de son recto et la peau de son verso. (O, p. 21-22)

Dès lors, il apparaît que cette tare fait dire à Iode que sa mère ne se souvient de sa maternité que lorsqu'elle est complètement soûle : « Quand elle est ivre, Ina vient me trouver pleurant et répétant : "Je suis ta maman". » (O, p. 22). Cette déchéance de mère Iode l'exprime de plus en plus clairement, au fur et à mesure de l'avancée du roman au point qu'une nuit, après avoir pénétré dans sa chambre en compagnie de Asie Azothe, sa fidèle compagne, Iode va jusqu'à comparer cette Ina Ssouvie qu'elle retrouve en slip et en soutien-gorge « aux héroïnes des œuvres défendues » (O, p. 57). Déchéance de mère, mais aussi déchéance de femme de l'aveu même de Ina qui déclare à Iode et Asie Azothe, un soir qu'elles la surprennent chez Michel Lange, un ami de la famille, surgissant inopinément d'une penderie la tête enveloppée d'un sparadrap alors qu'elle avait disparu depuis des semaines : « Venez vous agenouiller près de moi, mes enfants. Venez me veiller. Venez escorter pour la traversée de ces heures où le dégoût l'assiège la femme aux hanches brisées et à la tête entièrement émietée. » (O, p. 124) Déchéance si totale et sans appel que, malgré le fait que Faire Faire Desmains, l'autre versant de la figure maternelle, ait tout tenté pour réveiller Ina afin de lui parler de son devoir de mère, comme elle le rapporte à Iode, il est impossible d'en tirer quoi que ce soit tellement elle se blottit, à la manière d'un animal, « [...] au creux de son corps comme une marmotte dans son trou » (O, p. 88). Ce corps-trou, image renvoyant à un terrier, un corps-mère, laisse entendre qu'elle ne peut être mère étant elle-même dans la mère (dans un terrier comme dans un ventre). Cela va jusqu'à un aveu d'impuissance et de désir de mort exprimé lorsque Ina raconte son *errance* dans le pays avant d'aboutir dans cette penderie : « Je n'avais plus le choix. Une automobile s'avancait à vive allure. Je me suis jetée dessus. Malheureusement, elle ne m'a pas tuée. » (O, p. 124) Aussi, cette *mère déchue* se manifeste par ses apparitions et ses disparitions récurrentes tout au long du roman :

Hier, au milieu de la nuit, Ina est apparue au-dessus de mon lit. (O, p. 21);
 Une grande lumière et un grand tapage se sont produits. C'était Ina. (O, p. 36);
 Soudain, la trappe s'ouvre et Ina paraît [...] Elle lance une orange pour chacun et laisse retomber la trappe. « *Lady of Spain j'adore you.* » (O, p. 47);
 Puis Inachos m'apprend que Ina est partie, qu'elle s'est envolée. Elle a disparu d'ici, soudainement, un peu comme, pour les autres poissons, un poisson pêché disparaît de la mer. (O, p. 103);
 Coucou! D'une penderie, un corps apparemment sans vie tombe. La tête est enveloppée d'un sparadrap crasseux et imbibé de sang. Le peignoir, qui s'est ouvert, découvre un corset de fer. Ina! (O, p. 124);
 Qui frappe? Iode chérie! Qui ouvre? Ina! (O, p. 181)

La récurrence des apparitions et/ou disparitions de Ina est un trait intéressant dans la mesure où il représente l'instabilité de sa présence et de son absence. Cela met en évidence une présence et une absence absolument imprévisibles : la mère déchue apparaît et disparaît sans justification précise, d'une manière tout à fait aléatoire, arbitraire.

On apprend cependant que Ina fut autrefois « une amazone rieuse et insurmontable » (O, p. 34), c'est-à-dire une femme guerrière, virile et invincible. Mais tout a basculé une nuit où, selon le récit relaté par Iode de sa propre naissance, la première enfant, Ina 39, née quatre ans plus tôt, est morte au moment où Ina 38 accouchait de Iode (O, p. 35). Quelques années plus tard, cette mère, « une bouteille d'alcool au bout de chaque bras » (O, p. 36), reproche à cette enfant et à son frère Ino les événements de cette fameuse nuit :

Elle nous a commandé de l'écouter. Comme mes yeux se fermaient tout seuls tellement j'avais sommeil, elle m'a giflée de part et d'autre. Alors elle nous a fait un récit horrible de la mort déjà horrible de notre sœur : « Ma seule vraie fille! Ma seule véritable enfant! Ma seule victoire possible sur ces fabricants de cheveux-vapeur et ces faiseurs de choses rouges en plastique! » Jusque-là, on ne nous avait rien dit de ce drame. Elle nous a harangués jusqu'à l'aube. Ses paroles vibraient plus que les carreaux sous les fouets de la pluie; et, plus amères que des oignons crus, leur violence faisait gicler les larmes de nos yeux. Elle nous les lançait en plein cœur, poings serrés, mâchoires crispées, comme avec un arc. Et elle tournait comme un lion en cage. Elle ne finissait pas d'arpenter. Elle ne s'arrêtait que pour s'en jeter un derrière la cravate ou nous enfoncer jusqu'au fond des os, au bon moment, son regard brûlant. Elle ne mâchait pas ses mots. Elle s'adressait à des coupables, des meurtriers. (O, p. 36)

C'est à la suite de cette révélation que les rapports de cette mère avec ses enfants, Iode et Ino, changent définitivement et que Ino, le frère de Iode, devient « cette chose immobile et impassible » (O, p. 36) au point de ne plus savoir ni parler, ni marcher, et que Iode elle-

même se retrouve seule, privée de l'affection de sa mère. D'ailleurs, Iode porte sur ce changement d'attitude un regard on ne peut plus clair : « Ma sœur était la seule raison de vivre de ma mère et cela n'a pas changé, sauf que ce qui était amour est devenu haine, et que ce qui était espoir est devenu désespoir. » (O, p. 38) Notons, ici, le renversement d'un sentiment dans son contraire. Il n'empêche que, malgré tout, Ina demeure, dans l'esprit de Iode, le « chef de famille » (O, p. 33) même si elle assume mal les responsabilités qui lui incombent. C'est d'ailleurs Ina qui décide de changer le prénom de Ino pour Inachos marquant ainsi « [...] ce double caractère maternel et légendaire qu'elle veut voir dans le nom de son unique fils. » (O, p. 33). De fait, Ina est la seule personne qui « peut supporter le spectacle sans baisser les yeux » (O, p. 42) devant les modes de locomotion de Inachos devenu impotent. Aussi, ce *chef* à « la voix aiguë et [aux] accents comminatoires⁵ » (O, p. 37, nous soulignons), selon les propres dires de Iode, est perçu comme une constante menace aux yeux de sa fille :

Ina est membre de la Milliarde, un point c'est tout. Tout est pour le mieux ainsi. Plus la Milliarde est nombreuse, plus on rit. Plus il y a d'eau, plus l'océan est grand. Plus il y a d'ennemis, moins la victoire est possible. Plus c'est impossible, plus c'est drôle. (O, p. 52)

Ainsi, la mère fait partie d'une immensité extérieure d'adultes baptisée *Milliarde* par Iode, immensité comparée à l'océan, étrangère au monde des enfants et, par conséquent, représentant l'ennemi. Cette mère-mer risque d'engloutir Iode et son monde. Pourtant, lorsque, plus loin dans le roman, de retour d'un périple effectué en France, Iode apprend de la bouche de son frère, Inachos, que Ina a disparu dès les premiers jours du printemps, elle déclare aimer « comme une camarade » (O, p. 104) cette mère libre qu'elle admire soudainement. Or, aimer une camarade n'est pas aimer comme on aime une mère. Iode fait ici de sa mère une égale, une compagne idéale. En outre, ce qui est frappant, c'est que cette version de la mère, relayée par Iode sous des facettes contradictoires, suscite à la fois attraction et répulsion. Cette ambiguïté devient insoutenable au point de s'exprimer dans toute sa force dans un passage du roman où, alors qu'elle est accompagnée de Asie Azothe,

⁵ Le phonème *Ina* dans *comminatoire* (tout comme dans *Inachos*, *minahouet*, *Inassouvie*, etc.) est relevé par André Gervais dans « Morceaux du littoral détruit : vue sur l'Océantume ». *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 287.

sa fidèle complice, et après avoir admiré un temps « [...] une sorte de mosaïque dont le motif, une reine-marguerite, est constitué d'azulejos » (O, p. 113), Iode se met en devoir de détruire l'œuvre attribuée à sa mère :

Soudain, je décide que nos stations devant cette fleur sont ridicules et ont suffisamment duré. J'en ai assez du charme tout-puissant que ce pan de beauté exerce sur moi, de cela qu'il me fait qui est aussi néfaste qu'irrésistible, qui rend encore plus trouble le trouble de mon âme et encore plus immense son immense vide. J'en ai assez de me laisser prendre par la fascination comme une alouette, un papillon. Et en cela la seule façon de vaincre est de détruire. Détruisons. (O, p. 113)

Incidentement, ce programme pourrait être considéré comme le moteur de tout le récit tant il révèle cette oscillation de l'amour à la haine à laquelle est constamment confrontée Iode Ssouvie.

L'ambivalence des sentiments produit donc cette figure de la mère à la fois déchue, écrasée, inadéquate et reine toute-puissante; ambivalence qui place la fille dans un va-et-vient constant entre révolte et adoration insoutenable à l'égard de cette mère qui apparaît et disparaît d'une manière aléatoire, sans justification d'aucune sorte, soumise au flux et reflux arbitraire de son désir.

La mère providence : Faire Faire Desmains

Faire Faire Desmains représente l'autre versant de la figure de la mère. Iode fait sa connaissance au moment où elle est enfermée dans la prison de Mancieulles après avoir tenté de dissimuler dans la cale du steamer, sa maison-navire, le troupeau de gours appartenant à York, pour les sauver, dira-t-elle, de la faim et du froid qui les menaçaient. Faire Faire Desmains, « maîtresse du directeur du comité directeur de Mancieulles » (O, p. 179), fait sortir Iode de prison et la conduit à bicyclette jusqu'à Dorval où elles prennent l'avion pour la France. Iode raconte son histoire comme on raconte un rêve. Les événements s'enchaînent comme d'ailleurs ses commentaires et ses élucubrations les plus incroyables. Ainsi, Faire Faire ouvre à tous les possibles et invite Iode à l'amour et à l'amitié. Mais aimer c'est renoncer à sa révolte et c'est risquer de souffrir. Aussi, dans un premier temps, Iode relègue-t-elle Faire Faire au rang de l'ennemi : « Tu es indissociable de la Milliarde comme la parcelle de pierre grosse comme un trou de dé à coudre qui était quelque part à un pouce du

centre du rocher de Sisyphe était indissociable du rocher de Sisyphe. » (O, p. 86) Il n'empêche que, versant positif de la figure maternelle, Faire Faire Desmains se distingue par la qualité de sa présence et de sa générosité puisque dès le premier contact dans la prison, après avoir annoncé qu'elle est médecin et qu'elle guérit, elle demande à Iode ce qu'elle veut (O p. 84). La fois suivante, Faire Faire se présente avec « une grosse gibecière gonflée à craquer » (O, p. 87) et répand « [l]e trésor fabuleux de la corne d'abondance » (O, p. 87) en ajoutant : « Voilà ce que j'ai pêché pour toi dans la Ouareau. » (O, p. 87) Une autre fois encore, elle rapporte des beignets en disant : « Mangeons-en ensemble; cela scellera une sorte d'alliance. » (O, p. 90) Faire Faire apparaît donc comme le versant de la mère nourricière. Ainsi, quand, plus tard dans le récit, Iode nous affirme que leur expédition incroyable et fabuleuse les a conduites par erreur à Quarouble, c'est-à-dire à mille kilomètres au nord de leur destination, Langeac, c'est encore Faire Faire qui nourrit : « Un laitier est passé par ici tout à l'heure. Je lui ai dit que nous étions des mendiante et il m'a donné ces œufs. Prends-les tous; je n'ai pas faim. » (O, p. 98-99). Soulignons que selon Iode, c'est grâce à Faire Faire qui a « obtenu comme rien la clé de l'ascenseur » (O, p. 95) et fait croire au directeur que Iode devait être conduite chez le dentiste que cette dernière a pu sortir. Puis, il y a la Faire Faire soignante quand, au lendemain de leur fuite en France, par exemple, Iode se réveille « dans l'herbe humide et glacée d'un champ de matin d'automne » (O, p. 100) et qu'elle se sent frigorifiée : « Elle frictionne mes bras et mes jambes, vigoureusement, comme pour les écanguer. » (O, p. 100) À ce moment, Faire Faire raconte comment, pendant le sommeil de Iode, elle a sauvé, in extremis, la vie d'une mère de famille gravement blessée à la suite d'une collision entre deux automobiles : « Je n'écoute que mon courage. Je porte la mère dans la maison et, avec un couteau, une fourchette, du fil et une aiguille, je l'opère [...] La mère est recousue, ne saigne plus et respire comme une neuve. » (O, p. 101) Finalement, au terme de leur équipée, Faire Faire et Iode se séparent sans fracas et Iode est de retour au pays. Elle renoue alors avec sa meilleure amie, Asie Azothe, pour apprendre que cette dernière est envoyée dans un camp de vacances. Iode décide séance tenante, en compagnie de son frère, Inachos, de sauver celle qu'ils considèrent comme captive. Seulement, une fois réunis, supposément pourchassés par les forces de l'ordre pour kidnapping, ils se retrouvent coincés dans un tuyau d'égout où ils ont trouvé refuge, cernés et emboucanés qu'ils sont par une

bande d'enfants rivaux. C'est là que, sans crier gare, Faire Faire, sortie de nulle part, tel un ange sauveur, survient pour tirer Iode de ce mauvais pas :

Des mains me saisissent aux chevilles. Merde! Les mains tirent irrésistiblement. Que puis-je faire? Je rue! J'émerge dans la lumière, dans toute l'immensité ensoleillée. Ce n'est pas un de nos assaillants qui m'a attrapée. C'est une femme. Je ne vois pas tout de suite son visage. Elle me prend, me soulève, me porte à bout de bras et, pivotant follement dans les joncs, me fait tourner. Ce n'est nulle autre que Faire Faire. (O, p. 177)

Ces retrouvailles donnent l'occasion à Faire Faire de se déclarer du côté des hors-la-loi, selon Iode qui rapporte qu'elle est même prête à se soumettre à leur volonté et à agir en leur nom :

Elle nous dit qu'elle n'est l'agent de personne. Elle n'est pas venue en dénonciatrice, mais en complice [...] Elle n'est l'agent de personne; elle le répète et le souligne. Elle s'est lancée à notre recherche aussitôt que Saint-Anségise a signalé le rapt [...] Elle est venue nous trouver à titre d'aspirante, de disciple. Elle veut que nous l'adoubions. Nos ennemis seront les siens. D'ailleurs, elle n'aura plus d'autres ennemis que les nôtres. Elle nous aidera à les débusquer, à les déculotter, à décliquer leurs frégates, à défoncer leurs sous-marins. (O, p. 177-178)

Faire Faire Desmains, celle qui guérit, nourrit, agit, sauve, protège, reconforte, Faire Faire Desmains complice... ainsi, toutes ces scènes mettent en relief le statut de ce personnage qui, à l'envers de la mère déchue, inadéquate, manquante et arbitraire, est une présence adéquate et protectrice.

Or, Faire Faire n'est pas que cela au fil du roman, tant s'en faut. De fait, Iode rapporte qu'elle serait « ni plus, ni moins, l'arrière-petite-fille de Catherine Parr ^[6] » (O, p. 98). Aussi, comme tous les êtres de sa condition, elle est capable de susciter la fascination, aux dires de Iode, et de soumettre qui elle veut : « Je l'ai vue, au cours de notre voyage en France, hypnotiser (dans des circonstances différentes) un gendarme, un mareyeur, une femme plombier et un Espagnol. » (O, p. 184) Et comme si cette assertion ne suffisait pas, Iode raconte comment Faire Faire Desmains fait son affaire de cette faculté en hypnotisant un groupe de personnes pour, à la fin, déclarer sans vergogne : « Voilà! C'est fait! Je vous

⁶ Catherine Parr fut épouse, puis veuve du roi Henri VIII et reine d'Angleterre. Elle est la seule de ses six épouses qui réussit à lui tenir tête et même à lui survivre grâce à son intelligence et à son habileté d'intrigante. Notons qu'elle est morte après s'être remariée et avoir accouché d'une fille à trente-cinq ans. (Bernard Cottret, « La loi phallique : Henri VIII et ses femmes », *Ces reines qui ont fait l'Angleterre de Boadicee à Élisabeth II*, Paris, Éditions Tallandier, 2016, p. 132-136 et 382).

domine! Je suis la reine et vous êtes les esclaves! Maintenant, mangez tous de la merde! » (O, p. 186) Une reine alors, mais pas n'importe laquelle aux dires de Iode qui affirmait plus tôt, tenant tête à des gendarmes qui les avaient arrêtées pour vagabondage et violation de propriété lors de leur virée en France : « Nous soutenons que nous sommes mère et fille. Quand ils exigent des précisions, Faire Faire fait remonter notre lignée jusqu'à Catherine Parr. » (O, p. 99-100). Une reine mère donc, et toute-puissante qui plus est. En fait, nous sommes bien dans une fabulation à tout crin : pour échapper à l'amour maternel que Faire Faire tente de transmettre à Iode, cette dernière invente une filiation à sa mesure. Une résistance qui ne va pas sans heurt :

— Et quoi encore? J'ai assez de toi! Je raconterai tout au premier gendarme que nous rencontrerons! Tu m'as enlevée! Détournement de mineure! Tu passeras le reste de ta vie en prison!
Cela fait déborder le vase. Verte de rage, elle me frappe des pieds comme des mains, des coudes comme des genoux. Je saigne du nez. J'ai le corps constellé d'ecchymoses. La vie est pavée de dangers. (O, p. 99)

Mais l'amour agit sur Iode d'une manière plus insidieuse, plus profonde, viscérale. Et elle raconte à Asie Azothé la chaleur qui l'a submergée dans les bras de Faire Faire : « Elle m'a prise dans ses bras; ce qui a fait que nous avons eu chaud. Juste sous nous, dans la terre, des chevaux passaient, par milliers ; ce qui faisait que le sol remuait comme la surface d'une mer et que nous étions comme bercées. » (O, p. 111) Une mère-mer dont le versant est tout de sensualité, cette fois, et de réconfort enveloppant, mais aussi une mère-mer susceptible de déborder, d'envahir à tout moment. Une mère-mer qui, en définitive, renvoie à l'immensité *insurmontable* de la Milliarde. Une Faire Faire qui fascine et qui n'hésite pas à déclarer que « [l]e châtement de ceux qui ne peuvent pas tout englober est d'être englobés par tout » (O, p. 185). Cette sentence ne fait pas autrement que de nous renvoyer à cet autre moment où Iode rapporte que Faire Faire « [...] déployant les bras vers l'océan en se donnant l'air d'un pasteur, pour rire [...] » (O, p. 160) déclare : « Il faut rire! Le rire est le contraire de l'amour, de la foi et de l'espoir. Comme tu es sérieux, océan! » (O, p. 160) Le syllogisme conduit à lire que l'océan est associé à l'amour, la foi et l'espoir, une immensité capable elle aussi d'*englobement* d'où le danger inhérent à ces sentiments et la mise en garde. Or, Faire Faire Desmains qui « envahit la niche [de Iode avec] plus d'entrain qu'un front de bandière » (O, p. 87), dès les débuts de leur relation dans la prison, lui dit justement : « Tous les hommes

sont amoureux de moi et toutes les femmes m'aiment. Tout court après moi pour me sérénader. Je suis trop belle pour que tu ne me désires pas. Laisse-toi aller. Éprends-toi. » (O, p. 86) Seulement, l'amour est pour Iode le nom d'une capitulation. Son désir de mettre le monde à sa mesure lui interdit de se laisser aimer et d'aimer, qui est le commencement d'un renoncement au pouvoir. Dès lors, elle se retrouve avec Faire Faire, comme avec Ina, dans un jeu insoluble d'attraction/répulsion. Par exemple, elle se déclare séduite lorsque Faire Faire, au début de leur relation dans la prison, l'aide à manger :

J'ouvre la bouche et elle y porte le beignet avec sa main. Je mords dans la pâtisserie, mais ce sont ses beaux doigts que j'ai l'impression de croquer. Ce sont ses beaux ongles et ses belles phalanges que, mastiquant, j'ai l'impression de savourer. (O, p. 93)

Puis, plus loin dans le récit, alors qu'elles sont en cavale en France, Iode remet en question cette attirance qu'elle ressent, à son corps défendant, pour Faire Faire :

Que me veut-elle? Que veut quelqu'un de quelqu'un d'autre? Elle veut que je l'aime, que je me donne à elle. Il faudrait que je me laisse faire, que je lui obéisse comme un animal savant, que je me laisse mener naïvement (puérilement) par elle. Je ne suis au service de personne. (O, p. 97)

Cette indépassable ambivalence amour/haine ne se fixe donc jamais dans l'esprit de Iode. Elle se manifeste encore au moment où Faire Faire annonce à Iode qu'elle en a assez, justement, de jouer au chat et à la souris et que Iode la supplie :

— Je me suis attachée à toi, et c'est ta faute. Si tu ne m'avais pas forcée à errer pendant tous ces mois avec toi, ce ne serait pas arrivé. Tu n'as pas le droit de me laisser tomber.
Je la prends dans mes bras sales. Je baise ses mains sales. Je la supplie. M'arc-boutant, je la tire par les bras. Enfin, elle cède, me laisse l'entraîner. (O, p. 102)

Et cette ambivalence ne se résout jamais comme en témoigne le questionnement de Iode vers la fin du récit : « Chère grosse valétudinaire, écrirai-je bientôt à Faire Faire, qu'est-ce qui m'a pris de ne pas me laisser amadouer par toi? » (O, p. 162)

Dès lors, compte tenu de tout ce qui précède, Faire Faire Desmains, mère providence, présence opportune, *comblante*, apparaît, en définitive, comme une reine régnant sur les sentiments de Iode à l'égale de Ina Ssouvie, mère déchue, inadéquate, manquante, miroir

inversé, si l'on veut, de Faire Faire Desmains. Ce n'est pas autre chose que perçoit Iode elle-même lorsque, surgissant dans une surprise-partie vers la fin du récit, elle aperçoit Ina et Faire Faire dansant dans les bras l'une de l'autre, scène qu'elle rapporte avec ironie :

Faire Faire danse avec Ina. Celle-ci ne semble plus éprouver le mépris qu'à leur premier contact elle n'a pas caché à celle-là. Se parlant et se souriant plus que dansant, elles sont, de toute évidence, en train de devenir une paire d'amies aussi poignante que celle qu'incarnaient Clark Gable et Errol Flynn dans *There is nothing wrong with homosexuality when it does not look like homosexuality*. Les personnes sur lesquelles Faire Faire jette son dévolu n'ont qu'à bien se tenir! (O, p. 186)

« [N]'ont qu'à bien se tenir » rappelle que Faire Faire est dotée de la capacité de fasciner à l'égale de Ina. Cette capacité d'attraction de l'une comme de l'autre, perçue par Iode, fait de l'amour une menace d'être *englobée*, provoquant le sentiment de répulsion de Iode. Aussi, c'est par une fuite en avant que Iode tente d'échapper à ce dilemme menaçant en imaginant, plus tôt dans le roman, l'odyssée impliquant l'exploration du littoral jusqu'à son terme avec sa meilleure amie, Asie Azothé, et son frère Inachos. Or, le dépit qu'elle exprime à la toute fin du roman est à la hauteur du constat d'échec de cette fuite éperdue :

Une fois le train reparti je suis frappée comme par une révélation par la présence à nos côtés de Faire Faire et Ina. Que font-elles ici? Qui les a laissées s'introduire dans nos secrets d'enfants? L'ombre qu'elles projettent déjà sur le littoral détruit toute l'envie que j'en avais et fait pousser à sa place un mépris et un désespoir tels que jamais je n'en ai connu. Je les regarde fixement, sentant en moi tout s'écrouler, mes yeux piquant comme quand on ne peut pas s'empêcher de se mettre à pleurer. Adieu salut! Adieu rédemption! (O, p. 190)

Il se dégage de cette trajectoire une figure ambivalente de mère : absente, arbitraire, déchue, abolie, d'une part, et vivante, protectrice, nourricière, d'autre part. Ces deux versants composent une figure qui occupe tout l'espace narratif de Iode. Ainsi, que ce soit le versant négatif ou le versant positif la mère occupe Iode qui ne peut que se situer en révolte permanente, tantôt sous hypnose, tantôt dans l'amertume et la rage, sans jamais, finalement, parvenir à prendre ses distances. La mère voue Iode Ssouvie à l'affirmation péremptoire de son désir de toute-puissance. Le maternel est une figure menaçante comme la marée irrésistible d'un océan, mer amère de la mère, suscitant à la fin une odeur « à s'en boucher le nez » (O, p. 190).

1.2 L'ÉNONCIATION DE L'AMBIVALENCE

Compte tenu de ce qui précède, nous pouvons dire que cette figure aliénante de la mère déclinée en deux versants est une figuration de l'ambivalence elle-même qui renvoie, sous tous ses aspects, à cette notion d'intrication de mouvements contraires vécus sur un même plan. D'ailleurs, la scène précédant la toute fin où l'on retrouve Iode Ssouvie assise entre les deux *mères* nous semble on ne peut plus éloquente :

Nous sommes assis dans le vent noir, chacun devant sa fenêtre, les femelles d'un côté les mâles de l'autre. Je suis placée entre Ina et Faire Faire : les interminables cheveux de l'une, très bruns, se mêlent sur mon visage aux interminables cheveux de l'autre, très noirs. (O, p. 189)

De ce point de vue, nous pouvons dire que la figure de la mère structure toute l'énonciation de *L'Océantume*. Aussi, l'ambivalence des sentiments, trait central de cette énonciation, se retrouve à tous les niveaux des rapports que Iode entretient avec son entourage y compris avec elle-même.

Iode la méchante

Dès le début du roman, lorsque Iode nous raconte les circonstances épiques et violentes qui ont présidé à sa « mise à vie » (O, p. 33) en ce soir d'orage où « [l]a foudre se met à frapper à gauche et à droite » (O, p. 34), on apprend que sa mère, la reine Ina 38, accouche de Iode dans son château, seule et debout comme le veut la tradition des Ssouvie, alors que le père Van der Laine, la sœur encore vivante, Ina 39, et Ino âgé de deux ans « sont allés trouver refuge dans la maisonnette du garde du corps. » (O, p. 34) :

Le fœtus se débat sens dessus dessous dans son ventre, comme s'il voulait grimper, remonter. Ces phénomènes augurent la naissance d'une fille, d'une Ssouvie : n'étant les circonstances, elle s'en réjouirait. Voici qu'une fenêtre de la petite maison vole en éclats. Le garde du corps sort par le châssis, poussant des cris de guerre et des râles d'agonie. La démenche rend comme lumineux ses yeux et sa face. Il s'est accroupi, a épaulé son fusil, et, dans cette attitude, va se jeter et noyer dans le chenal. Cette scène inspire à Ina une force, une résolution et une urgence d'agir incoercibles. Elle attrape par un des ses pieds le fœtus agité, l'arrache d'un coup de son ventre, l'emballe dans un drap et le laisse là. Je suis née; j'ai les membres brisés et j'inaugure la branche cadette de la dynastie des Ssouvie, dynastie royale dont personne ne s'occupe. (O, p. 35)

Laissant là Iode précipitamment, Ina 38 vole donc au secours de sa fille aînée de quatre ans, « dont chacun des cris, de plus en plus vifs [ont transpercé] son coeur!... » (O, p. 35) pendant l'accouchement. De fait, avant de se suicider, le garde du corps, ivre mort, a tué la dauphine, Ina 39, alors qu'elle protégeait de son corps, son petit frère, et tout cela au moment même où Ina accouchait. À son arrivée, Ina ne peut que constater l'horrible issue du drame, aux dires de Iode : « Elle y trouve ma sœur morte, si morte qu'elle éprouve une sensation de froid à son contact. » (O, p. 35) Ce que nous retenons de cette affabulation par laquelle Iode fait montre d'une véritable propension à l'invention et à l'hyperbole, c'est que Iode enveloppe un certain sentiment d'abandon et de perte d'amour (dynastie royale dont personne ne s'occupe) dans un récit dithyrambique qu'elle recouvre d'un désir de toute-puissance, toute-puissance que doit lui conférer sa *haute naissance*. Or, Iode ne cesse, tout au long du récit, d'afficher la piètre opinion qu'elle a d'elle-même :

L'âme de mes livres m'est repoussante, comme ma présence. (O, p. 17);
 Je suis si laide. La vie ne vaut pas la peine d'être vécue quand on n'est pas assez belle pour que les garçons aient envie de faire des cochonneries avec vous (O, p. 64);
 Je n'ai d'autorité sur rien. Rien ne changera par moi. Il n'y a rien de mal ou de bien pour qui ne sert à rien, pour qui ne laisse pas de trace (O, p. 154);
 Comment Asie peut-elle m'aimer, moi qui suis si laide et qui pue tellement! (O, p. 155)

Ces affirmations se retournent bien sûr en déclarations qui appellent la puissance : « Que je suis forte! Se sentir fort enivre. Je m'admire autant que j'admirais Alexandre. » (O, p. 164) Même sa rage face au monde extérieur est sujette à revirement comme lors de cette fuite en avant, plus tard dans le récit, avec Asie Azothé et Inachos alors qu'ils se croient pourchassés par les forces de l'ordre pour le supposé rapt de Asie Azothé : « Tout est si bon, si hospitalier...! Ma volonté implacable de tout haïr et de me venger de tout n'était-elle pas une grossière erreur, la plus stupide injustice? [...] J'ai envie de pleurer. » (O, p. 172) Quoi qu'il en soit, la narratrice, on l'entend, a un savoir certain de ce qui la fait souffrir et organise dès le début le territoire du combat en divisant le monde en deux camps :

Le monde est divisé en deux. D'une part, il y a nous sur notre terre; d'autre part, il y a tous les autres sur leur terre. Ils sont des milliards et chacun d'eux ne veut pas plus de nous qu'un serpent d'un serpenteaire. Appelons-les la Milliarde.

— La quoi?

— La Milliarde. Nous ne les rencontrons qu'un par un, mais ils forment un tout,

ils sont unis, syndiqués, et c'est contre nous qu'ils le sont. Au centre du gazon de chacun est plantée une affiche qui dit, souvent en anglais : « Défense de marcher sur ce gazon. » (O, p. 50)

Cette Milliarde dans laquelle Iode Ssouvie se sent comme un « tréponème dans [un] intestin grêle » (O, p. 91) est le nom d'une hostilité qui devrait lui donner une raison d'être et (de là) d'être aimée, mais le nom ne produit pas la fonction attendue.

Il n'y a pas de Milliarde. C'est en regardant Faire Faire vociférer sa haine d'elle à des estrades vides que je l'ai compris. La Milliarde n'existe pas puisqu'elle ne me touche pas, puisqu'il n'y a jamais de mains sur mon âme, puisque personne ne pourrait ouvrir mon corps et en sortir mon âme, puisque mon âme est mon seul habitant. New York : 5 000 000 d'âmes. Iode chéri : 1 âme. (O, p. 107-108)

Ce qui n'empêche pas Iode de retourner une fois encore à cette idée : « La Milliarde tournera dans sa cage, loin derrière, toujours plus loin » (O, p. 125), et même d'exulter en soutenant l'avoir vaincue à un autre moment du roman. D'un autre côté, tenter d'accomplir un désir oblige ce désir à rencontrer la réalité et donc à perdre ses infinies potentialités pour se mesurer aux aléas du monde. Devant cette perspective, Iode flanche. La volonté de partir, de suivre « le littoral, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus » (O, p. 55) qui est au cœur du roman est sans cesse questionnée :

Nous voulons nous en aller : les malles sont pleines, fermées, ficelées attendent. Qu'attendons-nous? Rien. Pourquoi ne partons-nous pas tout de suite? Pour rien. Qu'est-ce qui nous attache ici? Rien (O, p. 118-119);
Des doutes me montent à la tête. J'ai par moments, vivement, la sensation que cela commence mal... POURQUOI NE SUIS-JE PAS PARTIE SEULE, SANS DIRE UN MOT ? (O, p. 157-158)

Et alors que le grand départ tant souhaité est sur le point de se concrétiser et au moment où Asie Azothe, qui n'en peut plus, veut quitter l'assemblée où elles se sont retrouvées, Iode renverse l'impératif :

— Sortons d'ici, fille! Sortons vite d'ici, Iode!
Je [Iode] prends entre mes mains comme un vase étrusque son visage noyé de larmes. Il brûle.
— Restons ici, fille. Restons. Cela nous endurcira. Et rien n'est plus souhaitable pour nous qui sommes à la veille de tomber sur un littoral que ce qui sclérose. (O, p. 184)

Iode elle-même reconnaît bien cette valse-hésitation tel ce mot à l'égard des lettres reçues de Asie Azothe lorsque celle-ci est au camp de vacances, à l'époque de leur séparation :

Il a plu, et les lettres que j'ai jetées sans les ouvrir sur le gazon se sont ouvertes d'elles-mêmes, comme des bourgeons. Comme j'ai été méchante! Je cours les chercher. Après les avoir lues, j'en ferai un paquet que j'enrubannerai. On change d'idée souvent au confluent du Saint-Laurent et de la Ouareau. (O, p. 151)

Cette ambivalence est si intense qu'elle accède même à l'érotisme. Ainsi, parlant de Faire Faire, aux premiers temps de leur rencontre : « Sa jupe légère flotte autour de ses jambes nues comme, me semble-t-il, des rideaux autour de colonnes. J'aime les jambes des femmes qui ne portent pas de bas. Je suis une obsédée sexuelle. » (O, p. 87) Puis, il y a ce rêve encore plus explicite à propos de Asie Azothe dont Iode nous fait part plus tard dans le roman :

[...] je pense au rêve bizarre dont je viens d'être tirée et qui garde mon cerveau engourdi. J'embrassais Asie Azothe baveusement et nous portions chacune deux ailes et une couronne d'épines. C'était fortement, mais immatériellement érotique. Où peut mener l'amitié! Tout de même! (O, p. 132)

Cette ambivalence, copie conforme de son rapport à la figure de la mère, affecte profondément les sentiments que Iode entretient envers elle-même, tantôt amour, tantôt haine et, par conséquent, module tout aussi profondément son rapport aux autres.

Asie Azothe la toute belle

Asie Azothe, cette « [mademoiselle qui] se parfume [qui] a toujours les ongles nets et frais taillés [et qui] change de robe chaque jour [...] » (O, p. 12), apparaît au moment où une famille inconnue aménage dans le manoir voisin du steamer. Elle est présentée comme la sœur de tous les grands hommes blonds qui déchargent le camion. C'est à ce surgissement de la petite fille que nous devons d'entendre parler pour la première fois de la sœur morte de Iode et de l'ascendance crétoise des Ssouvie :

« Elle doit être leur sœur. La sœur que j'aurais eue est morte quand je suis née. Elle s'appelait Ina, comme ma mère; elle serait devenue la reine Ina Ssouvie 39 [...] Ino et moi sommes crétois, comme notre mère. Quant à Van der Laine, il vient des Pays-Bas. » (O, p. 11)

Lorsque Asie Azothe resurgit sur le chemin qui mène à l'école, chemin que Iode considère comme le sien en propre, celle-ci est prise d'aversion et son jugement semble sans appel : « Elle n'est qu'une petite vache. Je la déteste ; je la tuerais. Je l'ai battue, l'ai rebattue et la battrai encore. » (O, p. 12) En fait, il n'est pas question pour Iode de laisser qui que ce soit passer sur son lé. D'ailleurs, elle fantasme déjà tous les mauvais coups qu'elle va lui faire pour dissuader cette Asie Azothe, trop belle, trop bien mise, trop parfaite, d'emprunter le même chemin qu'elle pour aller à l'école. Et, passant de la parole aux actes, à la première occasion, Iode pousse Asie Azothe dans le fossé et lance son cartable par-dessus le chenal. Depuis ce jour, l'aversion est réciproque, car lorsqu'une autre fois Iode tente d'approcher Asie Azothe sur ce même chemin, elle constate le dégoût que Asie Azothe entretient à son égard comme si « [...] était prisonnière en elle une girafe en état de crise médiumnique » (O, p. 15). Seulement, un peu plus avant dans le roman, et aussi soudainement que cela se peut, Iode change d'attitude du tout au tout et se prend d'une admiration sans bornes à l'égard de Asie Azothe et même « [fait] de [s]on mieux pour réparer l'irréparable » (O, p. 17). Ce changement soudain d'attitude amène Iode à cette réflexion révélatrice : « J'ai passé en quatre mots de la haine la plus impérative à l'amitié la plus pressante. » (O, p. 18) Notons au passage que Asie Azothe voit elle aussi son sentiment de dégoût se transformer au point que c'est elle qui, plus tard dans le récit, aide Iode « à réussir [ses] devoir et à mémoriser [ses] leçons » (O, p. 19). Pourtant, à peine la réconciliation est-elle amorcée que, déjà, Iode assume mal cette nouvelle disposition : « Je m'aperçois que j'ai divagué, que je me suis trahie, que ma raison a flanché! J'ai honte. Je ne me suis jamais sentie si médiocre. » (O, p. 18) et, pratiquement dans un même souffle, elle ajoute : « Dieu qu'elle est belle! Elle a l'air fragile comme un œuf de Pâques. » (O, p. 18) De fait, cet amour que Iode ressent pour Asie Azothe est vécu comme une faiblesse, car il mine son désir de toute-puissance. Elle a donc tôt fait de s'en défendre en le réduisant à une simple histoire de conquête et de domination :

J'ai fini de conquérir Asie Azothe. *Veni, vidi, vici*. Je ne l'aime pas vraiment. J'aurais trop honte de moi si je me laissais aller à avoir besoin d'elle. Je l'ai vaincue, rendue inoffensive; point final. Elle s'ajuste à moi au fur et à mesure avec la douceur et la fluidité de l'air. Je l'ai réduite au plus total assujettissement. Plus je la presse, plus elle donne. Elle ne me quitte plus; une vraie mouche à viande [...] Elle m'aime comme j'ai d'abord eu envie qu'elle m'aime. Efface-toi et écoute! Elle s'efface et écoute. Certes, si je ne l'avais pas, je verserais dans une méchanceté sans bornes; mais cela n'importe guère. Suis-moi comme je voulais que le chat me suive. Docilement, elle me suit comme je voulais que le chat me suive. (O, p. 25)

Pourtant, c'est cette même Iode qui insiste auprès de son frère Inachos, devenu impotent pour qu'il accepte les enseignements de Asie Azothe, tantôt « petite vache » (O, p. 12), tantôt « petit bout de chou d'amie » (O, p. 66). Or, Iode souligne elle-même cette ambivalence dans laquelle elle s'empêtre à l'égard de ses relations, au moment où avec Michel Lange, un ami de la famille qui soutient Iode dans l'aide qu'elle apporte à son frère, et Asie Azothe, ils tentent de décider de l'orientation que le rétablissement de Inachos doit prendre :

Je ne sais pas ce que je veux. Je voudrais qu'ils me regardent attentivement, qu'ils manifestent qu'ils ont besoin de moi, qu'ils me demandent quelque chose d'important; mais s'ils faisaient cela j'aurais envie encore plus de leur arracher les yeux. Vont-ils finir de ne pas me voir, de ne pas me solliciter? Je tourne en rond, les mains derrière le dos, le fiel débordant sur les flancs de mon cœur comme l'eau bouillant trop sur le ventre de la bouilloire. Qu'ai-je, bon Dieu? Qu'est-ce que j'ai Christ? (O, p. 45)

Mais furieuse de jalousie en constatant que Asie Azothe se lie de trop près à ce frère qu'elle lui a présenté, Iode vocifère : « Des chars d'assaut sortent de mes yeux et écrasent Asie Azothe comme un ver, pendant que je lui flanque des coups de pied en chair et en os. » (O, p. 46). Aussi, Iode, qui n'en peut plus de voir Asie Azothe faire les yeux doux à Inachos, entre dans une rage terrible et soutient que c'est elle qui va marier son frère et personne d'autre même si Lange lui fait remarquer que cela est défendu. Cette crise submerge Iode au point de lui arracher ce cri du cœur : « Pourquoi faut-il que je haisse tant? Pourquoi ces envies de vengeance, de faire mal, que j'ai? De qui, de quoi, de quel crime faut-il que je me venge s'il faut pour ne pas que je devienne folle que je me venge ? » (O, p. 47) C'est alors que Ina Ssouvie surgit inopinément, comme un élément de réponse, d'une trappe, lance une orange à chacun des personnages sur les lieux et disparaît d'une manière tout aussi inopinée. Et Iode Ssouvie de revenir, quelques pages plus loin, à cette amitié pressante, aussi nécessaire qu'insupportable : « J'appelle Asie Azothe. J'ai besoin d'elle. J'ai froid, et j'ai l'âme si vide. » (O, p. 52) De fait, on ne peut mieux prendre, ici, la mesure de l'ambivalence qui caractérise l'énonciation de Iode qui, cachant à peine sa fascination pour Asie Azothe, lui demande « pourquoi son visage est si beau, si clair, pourquoi elle porte toujours des vêtements si beaux, si bariolés » (O, p. 79), et qui pourtant, plus tard, s'interroge : « J'aime Asie Azothe. Qu'est-ce? Souvent je la hais comme j'ai haï la reine-marguerite de Ina. Elle me trouble : c'est mal. » (O, p. 120) Et nous voilà revenus à la figure de la mère... c'est tout dire.

Inachos, le frère aimé/haï

La relation qui unit Iode à son frère Ino (plus tard Inachos) Ssouvie est, elle aussi, inséparable du lien à la mère. Ino est devenu impotent, paralysé par les accusations de sa mère et Iode s'est mise en devoir de participer à sa rééducation, l'encourageant à sortir de son apathie en le suivant pas à pas dans l'ambition démesurée qu'il s'est donnée de devenir coureur olympique. Pourtant, cela n'empêche pas Iode de faire preuve d'ambivalence à l'égard de son frère lorsqu'elle déclare, par exemple, à Asie Azothe au bout d'une journée passée à s'occuper de lui : « Viens ici, fille. Laisse tomber Inachos et viens t'asseoir près de moi. N'aie pas peur : laisse-le choir. Laisse choir cet imbécile, te dis-je! Plus tôt il mourra, plus tôt je serai débarrassée, plut tôt je n'aurai plus de raison pieuse de vivre. » (O, p. 52) N'empêche que Iode démontre malgré tout une affection sans bornes pour son frère allant même jusqu'à déclarer un amour incestueux, dans cette crise de jalousie dont nous avons déjà fait état, lorsqu'elle soupçonne Asie Azothe de s'être entichée de lui : « C'est moi qui l'aime : c'est moi sa femme et la mère de ses enfants! » (O, p. 47) Or, une fois remis de son impotence, plus tard dans le roman, Inachos, niant le fait qu'il était malade en prétendant avoir fait semblant suscite la colère de Iode qui finit par déclarer : « La vérité, c'est que je suis mortifiée, que ceux qui mordent la main qui les a nourris me dégoûtent! » (O, p. 140) et d'avouer pour elle-même ce trait véritablement caractéristique : « Au fond, je ne suis pas vraiment fâchée. Je peux très bien me passer de la gratitude d'un Inachos Ssouvie. Je n'ai besoin de rien : je ne veux rien de ce qu'il a, de ce que quiconque a. » (O, p. 140) Nous retrouvons là cette particularité qu'ont les amours de Iode de se changer en haine. Dès lors, le frère aimé devient un « porc » (O, p. 143) au point que Iode et Inachos en viennent aux coups (O, p. 145). Après quoi, Iode, revenue à de meilleurs sentiments, veut apaiser son frère, mais se retient :

La porte de ma chambre et celle de la sienne se font face. Il me suffirait de traverser la coursière. Je n'ose pas. Je me dis : « cela ne se fait pas » [...] On trouve toujours d'excellentes raisons de ne pas agir [...] Tais-toi et dors, Iode chérie. Laisse-le tranquille. Non ! Lève-toi et marche. Va le rassurer, t'agenouiller à son chevet et lui dire que rien n'est changé, que rien au fond ne s'est passé. Va lui chuchoter qu'il est beau et que tu es laide [...] Que le petit air de sainteté de la compassion m'agace! (O, p. 146-147)

Finalement, le froid ne dure pas et c'est le retour du balancier, éternelle ambivalence des sentiments : quelque temps après, Iode et Inachos font la paix, renouent, et c'est ensemble qu'ils partent délivrer Asie Azothé supposément captive dans un camp de vacances...

Lange... maternel

« [G]ros comme une femme enceinte » (O, p. 39) et avec sa « voix de haute-contre » (O, p. 122), Lange est d'emblée associé au maternel dans la langue de Iode au sens où il apparaît comme prenant soin d'elle et d'Inachos. Iode se flatte même de son estime, comme lorsqu'elle parle des mots qu'elle permet à Inachos de faire siens lors de sa rééducation : « Quand Lange reviendra de voyage, je les lui montrerai. Il sera fier de moi. Il me prendra par le cou. » (O, p. 39) En fait, nous connaissons le prénom de Lange grâce à une lettre adressée à Iode dont elle nous fait part : « "Chère Iode, ici, il fait beau, Ino a besoin de toi. J'ai hâte de te revoir." Et c'est signé : "Michel Lange, ton énorme ami et vieil associé." » (O, p. 39) Autrement, c'est la seule fois que nous verrons le prénom « Michel » de tout le roman, Iode appelant son ami uniquement par son nom, Lange, ce qui, dans la langue de Iode, veut tout dire. Plus encore, lorsqu'elle est menacée d'être renvoyée de l'école, l'énonciation de Iode joue habilement sur le sens du nom : « Mais je ne serais pas surprise du tout d'être bientôt chassée de l'école et de passer comme Ino, Inachos, à présent, sous la férule mignonne comme tout de Lange. » (O, p. 41) Manifestement, aux yeux de Iode, Lange est le tuteur idéal : il n'impose aucune exigence et son enseignement est complaisant. À cet égard, Lange sera finalement congédié, plus tard dans le récit, par Van der Laine (O, p. 118). Cela n'empêche pas Lange d'occuper une position de protecteur et de renvoyer Iode et sa bande lorsqu'ils débarquent chez lui, lors d'une virée nocturne, et ce au moment où Ina surgit de la penderie : « Suffit! crie Lange. Votre père doit être mort d'inquiétude. Je vous appelle un taxi. Il est trois heures du matin, vous savez. Trois heures du matin! » (O, p. 124) Seulement, pour Iode, débonnaire, exubérant, Lange entend à rire et ne rechigne pas au dépaysement, comme nous l'apprend ce commentaire fait plus tôt dans le roman :

Lange dilapide en voyages tout l'argent qu'il gagne à soigner Inachos. Il reste parti des semaines, des mois. Il revient joyeux, bavard, distrait : il rit différemment; il semble moins gros; il a changé de souliers et de veston; il nous regarde, mais son regard porte ailleurs; il salue Ina comme s'il la voyait pour la première fois. C'est par lui que nous avons été initiés. (O. p. 60-61)

Pourtant, Iode lui cache soigneusement ses plans de voyages sous prétexte qu'étant habitué au grand confort des paquebots luxueux, il ne pourrait se faire au genre de voyage qu'elle et ses amis projettent :

Il n'est pas de notre espèce. D'ailleurs, si, lui ayant raconté tout, il lui prenait la fantaisie de vouloir venir avec nous, il faudrait, prenant bien garde de le vexer, que nous le blackboulions, que nous lui fassions comprendre que gros et pataud comme il est il ne pourrait que nous ralentir. Il fait presque pitié : il prend soin de nous comme de son estomac^[7] et nous le traitons en intrus. (O, p. 61)

Et là, encore une fois, Iode se défie d'une figure de son entourage, pourtant appréciée, en entretenant, de son propre aveu, une attitude pour le moins ambivalente à son égard.

Van der Laine, le père destitué

Dans ce roman familial inédit, le père Van der Laine, dont *les gens* « disent que du pus [sortirait] en avalanche de [s]a bosse » (O, p. 10), complète le rapport que Iode entretient avec la figure de la mère dont il est indissociable. Or, si, comme on l'a vu jusqu'ici, l'ambivalence des sentiments caractérise le rapport qu'entretient Iode avec son entourage c'est bien le rejet lié au désir de destituer la figure du père qui caractérise celui qu'elle entretient avec Van der Laine, attitude qui ne se dément pas. De fait, Iode n'a de cesse, dès les premières pages du récit de reléguer le personnage à un rôle aussi insignifiant que possible justifiant même en cela sa filiation maternelle :

Ina est le chef de famille. C'est son nom que nous portons. Van der Laine n'est que son ex-fécondateur, son sperme passé; et, bien qu'il ne manifeste pas beaucoup son contentement, il est toujours content, il ne contredit personne, il se la tient toujours fermée bien juste. » (O, p. 33)

⁷ Notons que la fonction première d'un estomac est de recevoir, image convenant parfaitement à la position féminine qu'occupe Lange, une position de *réception* plutôt que d'action. Ainsi, lorsque Iode se retrouve complètement désemparée lors de sa crise de jalousie envers Asie Azothe, crise mettant en jeu l'affection de son frère, Inachos, c'est cette partie du corps de Lange qui *reçoit* l'effondrement de Iode : « Impuissante à comprendre, à me répondre, je m'écroule. Me jetant à genoux entre les jambes de Lange, je presse mon visage contre son ventre, nez le premier. » (O, p. 47) D'ailleurs, parlant de *réception*, notons au passage que c'est bien Lange qui *reçoit* chez lui, deux fois plutôt qu'une, Iode et sa bande, lors d'une surprise-partie, entre autres (O, p. 122-125 et 181-187).

Par la suite, Iode ajoute, lors du récit qu'elle fait de sa naissance : « Mon père était déjà le reflet de ce qu'il n'avait pu être, un songe creux, une chose aussi inutile pour elle-même que pour le reste du monde. » (O, p. 34) De fait, il est incapable de protéger la petite famille de la folie meurtrière du garde du corps parce que trop *endormi* et la sœur aînée, Ina 39, en meurt. Plus tard encore, Iode nous dépeint l'homme comme un impuissant qui ne fait que passer son temps à lire au point que Ina doit assumer son maintien jusque dans les paroles qu'il prononce :

Ina a fait repeindre en jaune orange à Van der Laine les deux cheminées grandes comme des cheminées d'usine du steamer. Van der Laine passe son temps dans sa chambre à lire et à faire brûler des cigarettes. La moitié des cheveux sur la figure, elle a dû agiter les mains pour s'y reconnaître dans la fumée et lui dire : « Allez repeindre un peu en jaune orange les cheminées. Je ne vous nourrirai pas éternellement à ne rien faire. » Quand elle l'envoie se faire couper les cheveux, je pourrais mourir de rire. « Voici cinquante cents. Allez voir le barbier. S'il vous regarde comme si vous tombiez du ciel et vous demande ce que vous venez faire chez lui, dites-lui que vous désirez vous faire couper les cheveux. S'il répond qu'il voudrait bien, mais qu'il a peur d'esquinter ses ciseaux, permettez-lui de se servir de sa tondeuse à gazon. S'il vous demande un pourboire, chantez-lui une petite chanson. » (O, p. 48)

Ce personnage, lecteur invétéré, sans consistance et sans initiative, serait donc un parfait raté :

Quant à Van der Laine, depuis que je le connais, il lit pendant que les autres dorment, et dort pendant que les autres vivent. Il se lève, aspire deux gorgées d'un thé qui a passé la journée à pourrir sous son lit et va, traînant les pieds, chercher à la bibliothèque une brassée de romans tapissés de chiures de mouches. (O, p. 53-54)

Père méprisé à tel point que le nom lui-même, selon Iode, sert d'insulte à l'endroit de Ino : « "Tu es un veule, un pur Van der Laine!" lui crie Ina quand elle est ivre et qu'elle veut le blesser. » (O, p. 37), Mais Iode a beau le nier, il n'en demeure pas moins que ce père occupe une place beaucoup plus grande dans sa vie qu'elle ne veut bien l'admettre. Car si, dans ce roman familial, Ina brille par son absence, emportée qu'elle est par son alcoolisme, et que Faire Faire ne fait que conforter Iode dans sa révolte, Van der Laine, lui, *apparaît* là où ça compte. Ainsi, le père participe au coucher de Inachos, impotent : « Le soir quand il s'est endormi, Van der Laine vient le prendre sur ses bras et le monter à sa chambre. » (O, p. 37) C'est aussi le père qui intervient au troisième jour du rapt des gaur, alors que Iode et Asie

Azothé, après avoir dissimulé le troupeau dans la cale du steamer, ont fantasmé de fusionner en une seule identité nommée Cherchell :

Vert, cheveux dressés, narines dilatées, une oeuvre littéraire sous le bras, Van der Laine nous apparaît.

— Donc, ma fille, c'est bien toi!... j'ai allumé toutes les ampoules! J'ai alerté la municipalité! Je suis descendu : depuis quelques jours, j'entendais beugler. Je descends, tranquillement. Soudain, dans l'ombre, je vois, je crois voir, des dragons. Du coup, je m'évanouis. Je reprends connaissance, je téléphone à la municipalité, j'ouvre toutes les sources d'éclairage. Ce sont bien les gours de York! Je les reconnais à leurs cornes contournées et à leurs queues effilochées. Mon Dieu, la municipalité a dû appeler la police! La municipalité et la police doivent être en train de s'habiller, doivent être sur le point de monter l'échelle, d'entrer! Que de complications!

Van der Laine voit nos toboggans remplis de légumes. Il est frappé de stupeur.

— Des radis! Des carottes! Ma fille, où as-tu pris ces crucifères et ces ombellifères? Ma fille, les as-tu volées? Elle les a nourris jusqu'à ce jour sous mon nez!... Elle leur a donné à boire jusqu'à cette nuit sous mes pieds!... Que je suis las! Que je suis fatigué! Je suis vanné... j'ai perdu la tête... Ma fille, je te le dis, tu passeras le reste de la nuit en prison, et ce ne sera que le commencement. Quant à ta complice, il ne lui est également réservé rien de riant!...

Heureuse de s'entendre accusée de complicité, Asie Azothé prend une de mes mains en cachette et la serre. Asie Azothé est mon père. Mon père n'est pas en tout cas ce gnome gesticulant dans les fèces des gours de York comme un démon dans de l'eau bénite.

— Elle a profité du sommeil de sa mère pour se constituer malhonnêtement un troupeau de bêtes à cornes! Quand la reine dort, les souris dansent, hein? Des navets qui sont le fruit d'un larcin! Des rutabagas à l'esbroufe! Des gours dérobés! Aux niches de Mancieulles! Aux niches de Mancieulles! Vu que ta mère dort et qu'elle ne veut pas qu'on la dérange, je signerai moi-même le bail! La fille de ma propre femme en prison! La propre fille de ma femme dans un asile pour jeunes aliénés! Rêvé-je? Rêvé-je? Dors-je? Je vois les bœufs! Puis je vois des calorifères! Je vois les calorifères se dérouler, se dévider et, sifflant, ramper vers moi comme des boas! Pour qui sont ces serpents qui sifflent à mes pieds? Je perds connaissance!

Van der Laine continue. Le chef de police arrive, flanqué de lansquenets. Le maire le suit, escorté de York, de conseillers et d'échevins. Van der Laine s'est tu, garde en silence l'air d'un père désolé des agissements de sa fille, mais nullement responsable de ses agissements. (O, p. 82-83)

Ici encore, pour Iode, Van der Laine n'a que sa *fatigue* à offrir, exactement comme dans le récit qu'elle a fait, plus tôt, de sa naissance. À tel point que c'est Asie Azothé son père et non ce « gnome gesticulant ». D'ailleurs, ce Van der Laine qui finit par s'effondrer (il perd connaissance) du seul fait d'avoir à assumer sa paternité désigne lui-même Iode comme étant la « fille de sa propre femme » au moment de signer son incarcération à la prison de Mancieulles. Il n'en demeure pas moins que c'est quand même lui qui intervient dans l'agir

de sa fille, avec tout ce qui compte d'autorité à sa suite, et fait en sorte qu'elle reçoive la punition qu'elle mérite pour avoir enfreint la loi : l'enfermement à la prison de Mancieulles. Or, Iode ne peut qu'être en rupture avec l'autorité de cet empêcheur de sa toute-puissance, et travailler, pour ainsi dire, à sa destitution comme dans ce passage plus loin :

J'aime comme une camarade cette Ina emportée par le retour des beaux jours. J'aime de tout mon esprit cette Ina qui s'est affranchie en même temps que les rivières se délivrent, qu'elles chassent les ponts de leur lit, qu'elles arrachent les arbres, qu'elles soulèvent les quais. Van der Laine assume en son absence la responsabilité de chef de notre famille. Il s'en acquitte avec une vitalité surprenante et une autorité ridicule. Il a congédié Lange. Il a engagé un chauffeur. Il est toujours en train de nous reprocher quelque chose ou d'élaborer des projets pour notre avenir. Il croit à son rôle. C'est un bon acteur. Jerry Lewis ne ferait pas mieux. (O, p. 104)

Dans cet extrait où, précisément, mère et père sont juxtaposés, si Iode considère Ina comme une camarade, c'est parce que cette dernière ne peut constituer une menace pour elle, puisque cette mère, absente, n'est pas en position d'exiger quoi que ce soit de sa fille. Van der Laine, lui, au contraire assume une certaine autorité et, selon les propos mêmes de Iode, fait sentir tout le poids de sa présence dans l'exercice de cette autorité « ridicule » qu'elle méprise. Une autorité que Iode défie à cette autre occasion où Van der Laine, ayant préparé et servi le repas pour ses enfants et lui, tente d'en imposer :

Van der Laine arrive, faisant autoritairement tinter son triangle. Dans tout orchestre digne de ce nom, il y a un musicien qui joue du triangle; C'est une des ces choses qu'il faut savoir pour ne pas être pris pour un niais en société.
 — Venez souper! crie Van der Laine. La soupe est prête!
 [...]

 — Vite, les enfants! Venez! La soupe va refroidir!
 Nous nous postons autour de la table. La soupe est rouge et la table a des pattes de lion. Le couvert n'a été mis que pour trois personnes.
 — Asie Azothé ira souper chez elle! lance fièrement Van der Laine.
 — Asie Azothé soupera ici!
 Il n'y a qu'à affirmer aussi sûrement que lui le contraire de ce qu'il a affirmé pour le remettre à sa place. (O, p. 128)

En tout état de cause, Iode fait, malgré tout, également preuve d'ambivalence à l'endroit de ce père honni, puisque, plus loin encore, dans un moment de nostalgie, elle le reconnaît comme faisant partie de sa vie :

Après la mort de Lange, de Van der Laine, de Ina, de Inachos, de Faire Faire (que j'ai revue avant-hier) et de Asie Azothé, à combien de parties de ma vie restera-t-il du suc? Combien d'acres de terre riches restera-t-il quand ils seront partis? Les autres êtres humains, les étrangers ont-ils un sens? Je répugne à connaître d'autres personnes que celles que je connais déjà. (O, p. 134)

Il est intéressant de constater que l'énumération des personnages comptant pour Iode se fait dans l'ordre croissant de l'importance qu'elle semble leur accorder. Quoi qu'il en soit, cette ambivalence des sentiments à l'égard du père apparaît encore plus nettement dans cet autre passage où Iode, réconciliée avec son frère et heureuse de sa journée, le retrouve avec Van der Laine, au souper, et où elle se surprend elle-même de cette ambivalence qui l'accable :

Van der Laine rit de nous voir rire : notre bonheur se familiarise. Pour peu, il se régionaliserait, s'universaliserait. Nous échangeons des paroles dont chacune, en plus de sembler drôle, entre dans le cœur comme la goutte d'eau tombe sur la langue du damné. Mais que fait ce souper à trois joyeux dans le reste de ma vie, dans les solitudes arides de ma vie? Dans ma tête, tout à coup, tout s'embrouille, s'assombrit. Qu'y a-t-il de plus inconséquent que de faire des blagues avec un père qu'on méprise souverainement et un frère par lequel on se sent de plus en plus méprisé. Tout cela manque de clarté, de logique, d'esprit de suite, de sens. (O, p. 154)

Cette ambivalence ne se résout jamais, comme c'est le cas envers toutes les autres figures du roman, condamnant Iode au déni :

Maintenant, c'est avec Van der Laine que Faire Faire danse. Elle embrasse goulûment son cou. Elle fait cela pour deux raisons : pour rire de lui et pour qu'il ne mette pas à exécution son désir d'appeler la police. Pourquoi Van der Laine veut-il nous dénoncer? Pour empocher les deux mille dollars de récompense? Non! Pour s'amuser? Non! Pour nous empêcher de mettre à exécution notre désir de parcourir le littoral de l'Atlantique d'un bout à l'autre? Non! Parce qu'il a peur qu'en ne nous dénonçant pas il finira par se faire accuser de complicité? Oui! (O, p. 186-187)

Aux yeux de Iode, Van der Laine n'agit donc que dans son propre intérêt et ceux qui peuvent s'intéresser à lui ne le font que parce qu'ils sont intéressés. Il n'y a point d'amour dans tout cela. L'ambivalence des sentiments revient alors hanter Iode, comme un ressac de sa révolte.

1.3 *L'INFANTILE SOURCE DE L'AMBIVALENCE*

Il ressort de ce qui précède que l'ambivalence se retrouve dans tous les rapports qui composent ce roman familial au point que l'on pourrait soutenir que *L'Océantume* est

pratiquement le roman de l'ambivalence. Or, l'ambivalence des sentiments indique l'omniprésence de l'infantile dans l'œuvre. De fait, nulle autre notion que celle de l'ambivalence ne peut mieux nous introduire au registre de l'infantile. Aussi, par ambivalence nous entendons cette notion développée par Sigmund Freud pour désigner, dans sa *théorie des pulsions*, certaines motions pulsionnelles en général et en particulier celle du couple pulsionnel amour/haine. Ainsi, Freud nous dit dans « Pulsions et destins des pulsions » :

La transformation d'une pulsion en son contraire (matériel) ne s'observe que dans un cas, celui de la *transposition de l'amour en haine*. Amour et haine se dirigeant très souvent simultanément sur le même objet, cette coexistence fournit aussi l'exemple le plus important d'une ambivalence du sentiment⁸.

Aussi, dans « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort (1915) » il écrit :

[...] certaines motions pulsionnelles se présentent presque dès le début par couples d'opposés — phénomène très remarquable, étranger à la conscience populaire et que l'on appelle l'« ambivalence affective ». Ce qu'il y a de plus facile à observer et à saisir par la pensée, c'est le fait qu'aimer avec force et haïr avec force se trouvent si souvent réunis chez la même personne. La psychanalyse ajoute à cela qu'il n'est pas rare que les deux motions affectives opposées prennent la même personne pour objet.

C'est seulement après qu'un tel « destin pulsionnel » a été surmonté qu'émerge ce qu'on appelle le caractère d'un homme [...]⁹.

Or, pour la psychanalyse, le temps où la pulsion se manifeste dans ses effets les plus visibles est celui de l'infantile, c'est-à-dire ce moment où le dégoût, la morale, la culture et les règles sociales n'ont pas encore été intégrés et, par conséquent, n'ont pas encore endigué les forces pulsionnelles. Dans *L'Océantume*, les conflits pulsionnels se jouent à ciel ouvert. L'infantile règne en maître, transposé dans une langue savante et une épopée qui ne peut que le mettre en lumière. Dès lors, ce roman familial dont nous relevons les signes à l'analyse se révèle être un cadre judicieux qui autorise les jeux de langage ce en quoi la poétique ducharmienne excelle, comme nous le verrons au chapitre suivant, dans toute la vigueur d'un élan résolument tourné vers le rapport premier à la langue.

⁸ Sigmund, Freud, « Pulsions et destin des pulsions », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », trad. J.-B. Pontalis et Jean Laplanche, 2008 [1968], p. 33.

⁹ Sigmund, Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort (1915) », *Essais de psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, trad. Pierre Cotet, André Bourguignon et Alice Cherki, folio 15, 2005 [1981] p. 20.

CHAPITRE 2

LA LANGUE-CHOSE

Peut-être sommes-nous autorisés à dire : chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou, pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance¹⁰.

Sigmund Freud

En fait, le poète [...] considère les mots comme des choses et non comme des signes¹¹.

Jean-Paul Sartre

Le rapport que Iode entretient à l'égard de la figure de la mère dans *L'Océantume*, tel que nous l'avons élaboré dans le premier chapitre, est tout inscrit dans la langue qu'elle parle et qui constitue la narration elle-même. Un rapport empreint à la fois de révolte et de soumission qui enferme plutôt qu'il ne sauve. Cette particularité se révèle dans la malléabilité de cette langue de Iode, continuellement mise à mal, tout en atteignant des niveaux de créativité qui en font la signature de l'œuvre. À ce titre, *L'Océantume* est un récit singulier tant par la nomination et le jeu sur la langue qui s'y révèle constamment que par l'intertextualité qui vient le morceler au point de rejoindre une certaine esthétique du baroque. Si cette potentialité du récit peut trouver à s'accomplir, c'est qu'elle passe par la voix d'un personnage-enfant de dix ans. Le texte explore donc cette modalité qu'est l'infantile, modalité par quoi tous les excès, sans être nécessairement permis, se soutiennent

¹⁰ Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », trad. Bertrand Féron, 2008 [1908], p. 34.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 18-19.

d'un rapport encore très physique à la matérialité de la langue : « " Quai ", dans mon imagination, est devenu " ké ". Toux lait ans faons du vie l'âge çon sûr le ké en mail oh de bien. » (O, p. 134) L'homophonie, texture immédiatement accessible du signifiant, par exemple, fait la joie de ce rapport premier à la lettre, au littéral du texte.

Cet infantile en tant que modalité, pour peu que nous en relevions les marques, nous rappelle que *nous sommes parlés avant d'être parlant*. C'est-à-dire qu'au temps de la vie précédant l'acquisition du langage, inscrit dans un rapport duel où la mère est encore indifférenciée du moi, lui-même inconsistent, le nourrisson vit dans un lien à elle de totale dépendance. En ce sens, la mère (ou son tenant-lieu), de par ce rôle primordial qu'elle a d'interpréter les cris, gestes, attitudes, comme autant de signes émis par cet être à la fois expressif, impuissant et exigeant qu'est l'*infans*, occupe pour lui une position de toute-puissance, dimension qui donne sa valeur arbitraire et terrible à la mère archaïque. Ainsi, c'est elle qui verbalise, à la place de l'*infans*, afin d'interpréter ses besoins et d'y répondre, à cette époque primitive où lui-même est encore *non parlant* : « Oh, le chéri, il a faim, oh, il est mouillé, oh, il veut sa maman, etc., etc., etc... » C'est le temps des premiers sons, de la première musique, des premières vibrations, mais aussi des premiers regards, des premières caresses, des premières odeurs, de toutes ces *choses* tombées de la mère qui vont s'inscrire à jamais, sous forme de traces mnésiques, dans la psyché de l'*infans* en participant d'une manière tout à fait *somatique* au développement de celui-ci. Dès lors, cette langue reçue de l'Autre, langue primitive, langue-chose, est d'abord matérialité, plasticité, corporéité tout inscrite qu'elle est dans le son avant d'être dans le sens, dans le sens avant d'être dans la signification. C'est le verbe fait chair en somme. En référence au *Cours de linguistique générale*¹² de Ferdinand de Saussure où le signe linguistique est défini comme étant composé d'un signifiant¹³ et d'un signifié¹⁴, nous pourrions dire que c'est justement par le signifiant, c'est-à-dire *l'image acoustique*, que le petit d'homme est d'abord frappé par la langue, entamé donc par la matérialité du signe. Ce rapport des premiers temps au langage est

¹² Ferdinand de Saussure et Charles Bally, Albert Séchehaye (dir. publ.), « Nature du signe linguistique », *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005 [1916], p. 97-103.

¹³ *Ibid.*, p. 99 (Qui est défini comme étant l'image acoustique, c'est-à-dire la matérialité du signe, sa composante littérale, plus encore, ça composante sonore).

¹⁴ *Ibid.* (Qui est défini comme étant l'image psychique à laquelle renvoie l'image acoustique, c'est-à-dire le concept).

jubilatoire inscrivant ainsi un caractère ludique à l'assimilation de cette langue dite maternelle. C'est là le gazouillis et le babillage des premiers âges, mais c'est aussi ce qui ouvre la voie aux jeux plus élaborés sur les mots dans le développement ultérieur de l'enfant, aptitude que pointe Freud dans son traité sur *Le mot d'esprit et son rapport à l'inconscient* :

À l'âge où l'enfant apprend à manier le vocabulaire de sa langue maternelle, il éprouve un plaisir manifeste à faire de ce matériau une « expérimentation ludique », et il assemble les mots sans se soumettre à la condition de sens, afin d'obtenir grâce à eux l'effet de plaisir lié au rythme ou à la rime. Ce plaisir, il se le voit progressivement défendre, jusqu'à ce que les seuls assemblages de mots autorisés qui lui restent soient ceux qui ont un sens. Puis, c'est encore durant des années qu'il s'efforcera de passer par-dessus les limites qu'on lui a apprises dans le domaine de l'emploi des mots, et ce, en déformant ces derniers grâce à l'ajout de certains appendices, en changeant leur forme grâce à certains procédés (réductions, langage tremblé) ou même en se fabriquant un langage propre pour l'utiliser avec ses compagnons de jeu — efforts qui reparaissent ensuite chez certaines catégories de malades mentaux¹⁵.

Cette langue *remaniée* dont parle Freud, qui est de l'ordre de la jouissance plutôt que de la communication est un trait marquant de l'infantile. La langue de l'ode est certainement une fiction de cette emprise infantile sur le signifiant, fiction qui repose sur la primauté du principe de plaisir appliqué à une énonciation qui se joue des savoirs. Charles Melman décrit notre rapport habituel à la langue maternelle produit par l'illusion d'y baigner comme dans un élément naturel :

Dans la langue maternelle, il n'y a pas à proprement parler, et quoi qu'on en dise, d'apprentissage de la langue. La langue maternelle est exemplaire de ce savoir qu'on acquiert sans le savoir. Celui qui parle la langue de son origine, de ses origines, se trouve doté là d'un maniement, d'une batterie de possibilités d'une langue positive, sans savoir comment ça s'est fait. Cette modalité de connaissance va nous marquer à jamais, avec une nostalgie dont il est difficile de se séparer puisque la connaissance la plus précieuse, la plus essentielle s'est faite pour nous apparemment sans efforts, apparemment sans que cela nous coûte rien, et avec le sentiment qu'il s'agit là d'un savoir inné¹⁶.

¹⁵ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient, série : œuvres de Sigmund Freud, trad. Denis Messier », 1988 [1905], p. 235-236.

¹⁶ Charles Melman, « Langue maternelle et castration », *Problèmes posés à la psychanalyse*, Toulouse, Éditions Érès, 2009, p. 136.

L'écriture de Ducharme ne cesse de rompre avec cette illusion, nous ramenant constamment dans la matérialité, l'épaisseur, l'opacité de la langue qui permet tous les jeux. C'est ce que défend Iode suite à une altercation où son frère Inachos la rejette refusant sa domination :

Ne parle pas raison : la raison est leur langue; parlant raison, tu hésiteras et balbutieras, comme tous ceux qui essaient de parler une langue autre que leur langue maternelle. Tu as mal, et quand on a mal il faut qu'on fasse quelque chose : il n'y a que cela de vrai, de raisonnable et d'important. Ceux qui hésitent et balbutient donnent envie de rire à ceux que les écoutent. Quand on parle sa langue on est bien. N'oublie pas que les Anglais se moquent des Français qui parlent en anglais. " *Verre is ze hotel Shératonne*" O. K.? (O, p. 142)

La langue de Iode doit garder son pouvoir de création qui permet que le mot devienne la chose. Il suffit de créer le mot pour que la chose existe et qu'on la domine, ou encore de croire que la chose n'est que le mot. C'est le principe de la nomination que revendique Iode lorsqu'elle explique à Asie Azothe comment elle voit le monde et qu'elle crée le mot « Milliarde » (O, p. 50) pour désigner l'ennemi, c'est-à-dire le monde des adultes. Le signifié devient nom propre. L'affirmation et la négation sont des actes qui confèrent ou retirent l'existence aux choses. Il suffit de nier l'existence de la chose pour qu'elle ne soit plus, comme le soutient Iode dans un moment de réflexion solitaire : « Il n'y a pas de Milliarde [...] La Milliarde n'existe pas, puisqu'elle ne me touche pas [...] » (O, p. 107-108). La Milliarde est le nom du monde dans lequel Iode est impérativement appelée à devenir. Cette négation lui permet ponctuellement de résister; elle n'aura à un autre moment qu'à s'en dire *éjectée* comme d'une matrice, lors de l'épisode où avec Inachos, elle enlève supposément Asie Azothe d'un camp de vacances, pour se croire libre : « Le rapt de Asie Azothe m'a fait sortir de la Milliarde, m'a exilée. La Milliarde m'a vomie : je ne suis plus dans son ventre, je n'étouffe plus. » (O, p. 168) Dans cette logique, l'énonciation est un acte, un acte d'autoengendrement par lequel l'intention prévaut. Ainsi, « [ce] qui compte, c'est ce qu'on veut dire, non les paroles dont on se sert pour le dire. Les mots ne sont qu'un moyen, qu'un outil [...] » (O, p. 168) professe-t-elle lorsqu'elle essaie, dans un moment de réconciliation, de consoler Inachos qui s'est fourvoyé sur le nom de la capitale de la Norvège. L'énonciation est un acte et cet acte est interprété par Iode comme un acte d'invention : « Je viens de mentir. Entre mentir et ne pas mentir, je choisis mentir. Entre faire quelque chose (mentir) et rester plantée là à ne rien faire (ne pas mentir), je choisis faire quelque chose. Il y a un bateau

à ta portée, le prendras-tu ou le laisseras-tu là? » (O, p. 167) Iode, en effet mène tout le monde en bateau. Ce rapport infantile à la langue rejoint ce que Freud appelle la *toute-puissance des idées* dans *Totem et tabou* et qu'il définit comme étant le fait de n'attribuer « [...] de l'efficacité qu'à ce qui est intensément pensé, affectivement représenté, sans se préoccuper de savoir si ce qui est ainsi pensé et représenté s'accorde ou non avec la réalité extérieure¹⁷ ». Or, si cette position infantile renvoie au temps primitif de l'humanité, il renvoie par analogie au temps primitif de tout être humain, c'est-à-dire à la première enfance. Dès lors, cette posture permet à Asie Azothé de soutenir à l'endroit de Iode, par exemple, « [qu'il] reste le faux : regarder un chou et s'imaginer que lorsqu'il sera mûr chacune de ses feuilles s'arrachera toute seule et se mettra à voler, à chanter, à être un chardonneret » (O, p. 112). C'est ce que nous appelons, en langage commun, *pensée magique*. Cette posture est, par ailleurs, précédemment affirmée sans ambages par cette même Asie Azothé : « Sache que pour moi il suffit que tu racontes ceci pour que le contraire soit moins vrai. Ce qui te semble assez vrai pour que tu me le dises est toujours, pour moi, plus vrai que ce qui le nie, sache-le. » (O, p. 112). Le vrai et le faux relèvent en effet de l'énonciation, et Asie Azothé fait ici profession de croire tout ce que dira Iode. Ce faisant, elles auront à reconnaître, à la fin, que le réel, lui, résiste à la prétention absolue de la parole. Ainsi, dans ce moi-monde de la langue-chose, la nomination, l'intertextualité et le jeu sur la langue participent autant à l'élaboration de cet univers qu'à son morcellement.

2.1 D'UN NOM À L'AUTRE

Mais, l'étude onomastique, sans reproduire l'autre mythe, plus ancien, de l'auteur que l'on connaît par son œuvre, permet peut-être, plus encore que d'autres faits de style, d'écouter l'acte créateur dans sa genèse, dans le tintement des mots que l'auteur, qui est aussi lecteur des autres et de sa propre œuvre, entend¹⁸.

Guillaume Kichenin

¹⁷ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, folio 9, trad. Samuel Jankélévitch, 2001 [1912], p. 125.

¹⁸ Guillaume Kichenin, « Poétique du Nom chez Chrétien de Troyes Du signe au symbole », Paris, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes Littérature médiévale, Université Lumière-Lyon 2, 1999, f. 6., en ligne, <http://www.alyon.asso.fr/InfosTechniques/theses/guillaume_kichenin/>, consulté le 12 février 2015.

La prolifération du Nom propre dans *L'Océantume*, noms donnés à des objets, noms de lieux (pays, villes, cours d'eau, montagnes, etc.) d'œuvres, de saints, de personnages historiques nous convainc qu'il joue un rôle central dans le roman où il agit comme bougie d'allumage, court-circuit, ou point de chute de la narration. À cet égard, nous observons, après Élisabeth Nardout-Lafarge¹⁹, que l'Atlas, la Mappemonde et le Dictionnaire sont les *moteurs* de cette dynamique :

Lang-Bian!... Lang-Bian!... Quand nous avons vu ce mot dans le dictionnaire, Asie Azothé et moi, nous nous sommes dit : Nous irons à Lang-Bian, il faut que nous allions là [...] Si Lang-Bian est là où elle est sise, ce n'est pas pour rien : c'est exprès pour que nous nous y rendions. (O, p. 85)

Sauf que nous n'en apprendrons pas plus sur Lang-Bian. Nous ne saurons rien ni de sa localisation géographique, ni de son histoire, ni de sa population, informations qui auraient pu donner une densité, un poids à ce Lang-Bian et, surtout, à l'attrait qu'il exerce. Aussi, ce Nom *flotte* dans *l'air(e)* du texte, sans attache véritable, hormis sa consonance exotique. En définitive, nous ne saurons même pas ce qui a réellement retenu l'attention dans cette suave appellation si ce n'est que la seule *vision* du Nom a suffi à déclencher le désir d'y aller. Croire que si « Lang-Bian est là où elle est sise » c'est « exprès » pour qu'elles s'y rendent, témoigne du rapport infantile que les protagonistes entretiennent avec le Nom qui est plaisir des sens : voir le mot écrit, le prononcer à répétition produit le plaisir de se reconnaître d'y entendre comme une adresse faite à soi personnellement. Dès lors, le *mot-objet* devenu perle sonore, trésor qui contient le monde, s'ouvre à la *vision* : « L'eau, partout, est bleue. Inachos s'empare du nom "Carpentarie". Il devient navire. Il flotte; le vent gonfle ses voiles. Le golfe de Carpentarie a donné son immensité à son âme. Il perd pied; il est parti, absent. » (O, p. 60) Ce rapport à la matérialité du Nom, constamment souligné au fil du récit, est présenté comme argument décisif lorsque Faire Faire tente de se faire accepter en proposant ses services à Iode, Asie Azothé et Inachos, au moment où le trio est en fuite après le soi-disant kidnapping de Asie Azothé :

¹⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme Une poétique du débris*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, p. 51- 58.

- Et je connais des noms de villes d'une sonorité si riche que le cœur se contracte jusqu'à devenir petit comme une olive quand on les entend pour la première fois. Prenez, par exemple, Bobo-Dioulasso.
- Tu ne me feras rien prendre que je ne veux pas. [Iode]
- Prenez Joué-les-Tours, Dobrouisk, Foukouaka... (O, p. 179)

Ce rapport infantile au Nom se révèle aussi clairement lorsque Iode, pensant à Asie Azothe au sortir d'une baignade, se retrouve seule avec elle-même et tente de repousser le sentiment d'abandon qu'elle éprouve à ce moment-là en jouant sur les mots à sa guise : « Je suis seule et veux l'être davantage. "Feu" se change en "Pheu", ville de Chine. "Eau" se change en "oh". "Fleuve" se change en "F. Leuve", chirurgien dentiste. » (O, p. 135) À l'homophonie, aux jeux sur la lettre et le littéral s'ajoute les combinaisons volontairement arbitraires et les comparaisons sans queue ni tête, comme dans cette remarque faite par Iode au moment où avec Asie Azothe, elles réussissent à forcer la porte d'une grange pour y voler le foin qui s'y trouve sous prétexte de nourrir les gours : « J'écoute notre petit bout de chou d'amie respirer comme d'autres écoutent une valse de Charles de Gaulle. » (O, p. 66)

Si, par ailleurs, on se tourne vers le nom des personnages, on se rend vite compte d'une chose à la lecture de *L'Océantume* : tous les noms (ou l'absence de nom) des personnages dont Iode nous entretient (puisque c'est par elle que nous faisons leur connaissance) décrivent chaque personnage tel que Iode les perçoit et les veut, au point que le Nom propre est par avance un signifié. Ainsi, *Ina Ssouvie* 38 est non seulement inassouvie, mais elle est pratiquement, en qualité de femme déchue, « blottie au creux de son corps comme une marmotte dans son trou » (O, p. 88), pratiquement *sous vie*. C'est aussi une reine par la fascination qu'elle produit sur sa fille qui voudrait ne pas y succomber, une reine mère inscrite dans une lignée matriarcale que le chiffre 38 vient souligner; *Iode Ssouvie*, de « la branche cadette de la dynastie des Ssouvie » (O, p. 35), se considère, au fil du récit, tout comme sa mère, *sous vie*, elle qui est constamment dans l'attente d'un hypothétique départ : « Qu'elles me font souffrir ces hélices que j'ai qui ne font pas avancer de bateaux! Je suis une locomotive enterrée vivante, un aéroplane en cage. » (O, p. 119) Au surplus, une entrée de *iode*, en grec ancien, renvoie à *âcre*²⁰, sans compter le fait que l'iode a précisément une odeur et une saveur âcre. Aussi, impatiente de retrouver sa meilleure amie, Asie Azothe, Iode

²⁰ Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Édition électronique Bailly, p. 988 (lettre I, 2^e colonne, 2^e occurrence), en ligne, <<http://www.tabularium.be/bailly/>>, consulté le 11 février 2015.

constate ce goût particulier qui l'assaille : « La saveur qu'a ma langue reste âcre. J'attends. Mon attente s'intensifie : ma tiédeur s'avive, mon âcreté flamboie. » (O, p. 116) Plus loin, dans une autre situation d'attente, celle de l'hypothétique départ qui n'arrive pas, Iode constate à nouveau : « Je suis toujours à la même place. Je suis toujours en train d'être devant mon odeur, ma chaleur, les sifflements de ma respiration, l'ouverture et la fermeture de mes yeux, le passage du train de mes pensées et l'âcreté de ma salive^[21]. » (O, p. 155) *Inachos Ssouvie*, alias « Ino L'Innocent » (O, p. 37), est lui aussi *sous vie* car « [il] ne sait ni lire, ni écrire [...] rampant, se traînant sur le ventre [il] joue à n'être rien » (O, p. 37-38). De plus, si Ina a choisi de le renommer Inachos c'est pour mieux marquer « ce double caractère maternel et légendaire qu'elle veut voir dans le nom de son unique fils » (O, p. 33). En fait, Inachos est chos[e] de Ina tel que l'a relevé Gilles Marcotte²²; quant à *Asie Azothe Malmo* (O, p. 73), que Inachos appelle *Zozote*²³ (O, p. 37), âgée de huit ans (O, p. 184), elle est, affirme Iode, « aussi légère qu'elle est pâle, légère comme un nuage, si légère qu'elle absorbe toute pesanteur » (O, p. 78) lors d'une virée en toboggan. Au-delà du fait qu'elle est la meilleure amie de Iode, notons qu'« elle s'ajuste à [elle] au fur et à mesure avec la douceur et la fluidité de l'air » (O, p. 25), selon les propos mêmes de Iode. À ce compte, Asie Azothe est aussi essentielle à Iode que l'azote, principal constituant de l'atmosphère, l'est à l'être humain : « J'appelle Asie Azothe. J'ai besoin d'elle. J'ai froid, et j'ai l'âme si vide. » (O, p. 52) Pourtant, en chimie, un composé d'iode et d'azote appelé *iodure d'azote*²⁴ (ou *triiodure d'azote*) est un des explosifs les plus sensibles qui soient, l'explosion pouvant survenir au moindre effleurement. Le caractère inflammable de cet *iodure d'azote* correspond bien à l'espèce de fusion on ne peut plus instable que fantasme ce duo sous le nom de *Cherchell*. Ce nom, *Cherchell*, qu'elles se donnent au moment où elles décident de ne plus faire qu'*Une* (O, p. 81-82) dit bien la quête

²¹ Il est intéressant de relever que Iode indique à travers cette énumération les cinq sens en lien avec ce qui la constitue physiquement : l'odorat (son odeur), le toucher (sa chaleur), l'ouïe (les sifflements), la vue (ouverture et fermeture de ses yeux) et le goût (âcreté de sa salive). Or, à travers cette énumération, axée sur la *matérialité* de son existence, se glisse le « train de ses pensées » qui renvoie encore une fois à la langue prise dans sa matérialité.

²² Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 251.

²³ Voilà un exemple parfait de la disposition infantile de l'usage du langage où l'enfant, encore dans le babil, ne retient que l'élément prédominant de l'image acoustique, c'est-à-dire du signifiant.

²⁴ Ferdinand Hoefer, *Dictionnaire de chimie et de physique*, Paris, Librairies de Firmin Didot Frères 3^e édition, 1860, p. 209, en ligne, <[https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b618848;view=1up;seq=221](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b618848;view=1up;seq=221)>, consulté le 11 février 2015.

inavouée qui motive la narratrice: *cherche elle* (la mère). Or, l'inceste, en psychanalyse, c'est précisément le désir de fusionner avec l'Autre, en l'occurrence, la mère. Ce désir de ne plus faire qu'Un vient en déni de la castration symbolique, acte séparateur qu'opère la métaphore paternelle²⁵. Dès lors, pour entrer en osmose avec Asie Azothe il suffit d'imaginer cette fusion dans un Nom comme lors du rapt des gours tout juste avant que le père intervienne :

Si tu comprends, nous ne sommes plus deux personnes, nous sommes devenues une seule personne. Prenons un nom pour cette seule personne que nous sommes maintenant, un nom ni masculin, ni féminin, ni pluriel, un nom singulier et bizarre. Ce sera notre cri de guerre!
Elle suggère Chérchell, un des mots préférés de Inachos. Sa suggestion est adoptée.
(O, p. 81-82)

À une autre occasion, elles se rebaptisent *Uaikoakores* : « Nous sommes couchés à même le sol, comme des Uaikoakores [...] Nous avons cessé d'être des enfants. Nous sommes des Uaikoakores maintenant. » (O, p. 121 et 169) Claude Lévi-Strauss, anthropologue français, rapporte dans l'un de ses exposés scientifiques que *Uaikoakoré* est un sobriquet donné au Nambikwara du Brésil par les Paressi, tribu voisine, et qu'il signifie, précisément, « ceux qui dorment à même le sol²⁶ ». On constate que chaque nom renvoie à un savoir encyclopédique qui témoigne bien de cette fiction d'enfance. Réjean Ducharme met l'infantile en langue pour en analyser les pouvoirs et les impasses. *Faire Faire Desmains*, femme médecin, est une femme qui fait de ses mains et oblige Iode à avancer. *Lange*, est le seul personnage masculin qui trouve véritablement grâce aux yeux de Iode. Peut-être, justement, pour cette posture plutôt féminine qu'il occupe comme nous l'avons relevé dans le premier chapitre. Ce

²⁵ Pour Lacan, la métaphore paternelle est le processus où la parole du père est reconnue et prise en compte par la mère et, du seul fait de son autorité, opère une coupure dans la relation duelle mère-enfant interdisant du coup le retour à l'état fusionnel. Cette interdiction constitue en quelque sorte une *castration*, c'est-à-dire une séparation définitive et, introduisant du même souffle *le désir de l'Autre*, oblige l'entrée dans le *monde* de la parole. C'est donc notre rapport à cette castration dite *symbolique* (puisqu'elle agit au niveau du langage) qui détermine notre rapport au monde pour le reste de notre existence, monde qui, du reste, est celui de la parole. (Jacques Lacan, « La métaphore paternelle », *Le Séminaire Livre V Les formations de l'inconscient 1957-1958*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1998, p. 161-232).

²⁶ « Les Nambikwara dorment par terre et nus. Comme les nuits de la saison sèche sont froides, ils se réchauffent en serrant les uns contre les autres, ou se rapprochent des feux de camp qui s'éteignent, de sorte que les indigènes se réveillent à l'aube vautrés dans les cendres encore tièdes du foyer. Pour cette raison, les Paressi les désignent d'un sobriquet : *waikoakoré*, "ceux qui dorment à même le sol". » (Claude Lévi-Strauss, « Sur la ligne », *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine/poche civilisations et sociétés », 1955, p. 324-325).

personnage est bien sûr *L(')ange* de la petite troupe, mais aussi celui qui *lange*, le mot renvoyant à l'enveloppe de tissu destiné à recevoir et à protéger le corps de l'enfant en bas âge.

Comme le souligne Lucie-Hotte Pilon, « [...] le rapport entre les noms et les descriptions des personnages [chez Ducharme] tend à établir une adéquation entre le signifiant et le signifié²⁷ ». Iode croit en effet qu'elle peut faire exister ce qu'elle nomme. Cette puissance d'engendrement qui appartient aux pouvoirs de l'infantile, Réjean Ducharme en explore les limites, faisant de Iode une parole qui tente par tous les moyens d'échapper à la souffrance. La fonction du Nom est logiquement une fonction qui fonde l'altérité, le nom devant s'exclure de la chose pour la nommer. Se nommer soi-même est donc un fantasme impensable qui, en se formulant, révèle l'impasse de toute cette aventure malgré ce que peut bien en dire la principale intéressée :

Quand elle est ivre, Ina vient me trouver, pleurant et répétant : « Je suis ta maman. » Je ne réponds rien. Mais j'aimerais bien qu'elle sente que cela ne la regarde pas, que j'aime croire que je me suis mise au monde, qu'en ce qui me concerne je ne suis la chose de personne que de moi. « Iode Ssouvie, reine de tout lieu, fille supérieure de Iode Ssouvie, veut se marier avec Iode Ssouvie, impératrice de partout, tombée de son propre ventre [...]. » (O, p. 22-23)

Pourtant, Iode n'y croit qu'à demi puisque plus loin dans le parcours elle raconte en quelles circonstances elle fut *arrachée* du ventre de Ina. Quoi qu'il en soit, la renomination est toujours une tentative d'autoengendrement et fonde le rapport que Iode entretient avec le Nom : « Si tu trouves ton nom laid, grosse valétudinaire, tu n'as qu'à aller te faire renommer. » (O, p. 18) et c'est précisément ce que fait Iode, *se renommer*, à travers *Cherchell*. *Cherchell*, terme tombé du Dictionnaire qui, passant du littéral au littoral, nous renvoie à une localité située au bord de la mer méditerranée en Algérie²⁸; *Cherchell*, un lieu à la fois réel et imaginaire puisqu'il s'agit aussi d'une « république autocratique » (O, p. 94) consacrant l'avènement du « règne » (O, p. 94) de Iode Ssouvie, révélant par là son désir de toute puissance; *Cherchell* Nom de la fusion avec Asie Azothe, cette « sœur filandière »

²⁷ Lucie Hotte-Pilon, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 18, n° 1 (52), 1992, p. 110.

²⁸ André Gervais, *loc. cit.*, p. 300.

(O, p. 112), « chaude, douce et délicate comme un œuf d'hirondelle » (O, 150), nom qui dit la mère perdue à la fois recherchée et introuvable. Ce que souligne Lucie Hotte-Pilon :

Le déni du Nom-du-Père constitue un refus d'être séparé de la mère, d'avoir une identité et une sexualité propres, d'être un sujet : en somme, c'est le refus d'avoir un nom qui connote son sexe et son identité. Les personnages sont arrêtés au stade infantile de la fusion avec la mère [...] La volonté de fusion [...] avec la sœur [équivalant] à une recherche du sujet unaire d'avant la coupure opérée par la présence du Nom-du-Père [en prenant] la forme d'une recherche de coïncidence entre le nom et ce qu'il nomme²⁹.

C'est ce déni qui se profile dans cette filiation revendiquée par Iode : « Mon frère et moi nous appelons Ino Ssouvie et Iode Ssouvie, non Ino der Laine et Iode der Laine. » (O, p. 18) Ces *noms-de-la-mère* tentent justement d'oblitérer la place du Nom en le recouvrant des attributs de tout ce qui nie la fonction même de la nomination. Opération de colmatage qu'Anne Elaine Cliche a très bien repéré :

Si le Nom cause une rupture dans la fascination duelle d'un sujet avec sa mère, s'il est bien la place inassignable d'un *où*, le concept des noms-de-la-mère peut servir à désigner les signifiants *linguistiques* appelés à recouvrir cette place, à en détourner la Loi par les signes de l'Autorité – figure imaginaire de la maîtrise. La biffure du Nom, sa rature par le signifiant linguistique vise à en colmater la béance et installe un rapport incestueux à l'Autre supposé langue ou corps maternel³⁰.

Aussi, il est remarquable de constater que Van der Laine, dont le nom, incidemment, rappelle l'enveloppe du mouton, n'a pas de prénom dans l'histoire. Autrement dit, cette *omission* du prénom est conséquente à l'opération de destitution entreprise par Iode à l'égard du père³¹. Il rejoint par là tous les autres personnages qui occupent une position d'autorité dans le texte. Ainsi, *York*³², éleveur de gaurs, gaurs dont Iode et Asie Azothe se sont entichés, personnage « fou à lier » (O, p. 60) et « presque aussi sadique que Sacher-Mosoch » (O, p. 63), qui rit et se vante pratiquement de la mort de deux des gaurs de son troupeau (O, p. 64) est, de fait, le

²⁹ Lucie Hotte-Pilon, *loc. cit.* p. 115-116.

³⁰ Anne Elaine Cliche, *Le désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme), Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1992, p. 51.

³¹ Notons qu'à l'autre bout du spectre tous les personnages pour qui Iode montre de l'affection voient leur prénom redoublé : Asie Azothe, Ino/Inachos et Faire Faire, soulignant ainsi non seulement le retour du Même, mais surtout l'importance que Iode accorde à cette individualité absolue que confère le prénom, celui-ci n'étant pas soumis aux règles de la filiation. (voir Lucie Hotte-Pilon *loc. cit.*, p. 109-110).

³² Incidemment proche de Yeurk!, interjection signifiant le dégoût.

diminutif de Yorick, prénom mentionné plutôt dans le récit lorsqu'à la blague Inachos se moque du crâne chauve de Lange : « Le crâne de Yorick n'était pas moins poilu quand le fossoyeur l'a passé à Hamlet. » (O, p. 42) Or, l'action qui est mentionnée dans ce passage se réfère à un moment de la pièce *Hamlet*³³ où se présente l'occasion pour Hamlet de discourir sur l'inéluctabilité de la mort³⁴. York et Yorick renvoient à la même figure dans *L'Océantume* : celle de la mort. York est en effet tenu responsable par Iode de la mort de tous les gauris qui, un jour, sont conduits à l'abattoir. Puis, il y a tous les *autres*. Ceux qui, en l'occurrence, possèdent une autorité institutionnelle³⁵ tels que maîtresse d'école (O, p. 9, 19, 20, 21, 76, 114, 115, 131), président de Commission scolaire/inspecteur (O, p. 40), directeur (O, p. 95, 179), chef de police (O, p. 13, 83) maire/lansquenets/conseillers/échevins (O, p. 83). Ils n'apparaissent donc dans le roman que par la fonction institutionnelle qu'ils occupent, mais n'ont pas le Nom, à proprement parler, qui leur conférerait une existence aux yeux de Iode. Enfin, rappelons que, dans *L'Océantume*, « se faire renommer est l'impératif qui gouverne le sujet désireux de se soustraire à sa division³⁶ ». Voilà en quoi réside l'ambivalence de Iode : on ne peut à la fois être et ne pas être : « Le Nom — signifiant fondamental et fondateur — désigne la place irréductible du sujet dans la langue parce qu'il trace d'emblée le lieu inassignable de l'Autre d'où "je" peux parler³⁷. »

Dès lors, le fantasme incestueux qui prend pour nom *Cherchell* se révèle aussi instable et explosif, que l'*iodure d'azote*. Ainsi, dès que ce fantasme a pris *corps*, et déclenché le *sauvetage des gauris*, Iode Ssouvie se « réveille [à la prison de] Mancieulles » (O, p. 84, nous soulignons) séparée de Asie Azothe. Aussi, le mode opératoire du Nom étant systématiquement nié dans la langue de Iode et, à travers lui, la place de l'Autre, c'est l'identité subjective de Iode elle-même qui s'en trouve menacée et c'est bien là le cul-de-sac à laquelle elle se trouve constamment confrontée, elle qui cherche par tous les moyens à

³³ William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, GF. Flammarion, édition bilingue, trad. François Maguin, 1995, 541 pages.

³⁴ *Ibid.*, p. 371.

³⁵ Par cette autorité institutionnelle, tous occupent de fait une position masculine aux yeux de Iode Ssouvie dans la mesure où ils tentent de prendre une part active dans le destin de celle-ci, y compris la maîtresse d'école : « La maîtresse est vieille. Comme tous les vieux, elle n'est pas un être humain. Elle fait partie d'une sorte d'interrègne mi-animal mi-autre chose. » (O, p. 20)

³⁶ Anne Éline Cliche, *Le désir du roman*, op. cit., p. 57.

³⁷ *Ibid.*, p. 49.

échapper à la toute puissante fascination qu'exerce sur elle sa reine de mère. De là cette fuite en avant qui est, du littéral au littoral, le fait même de tout *L'Océantume*.

Le rapport infantile à la matérialité du langage et la croyance en la toute-puissance de la nomination sont au cœur de cette énonciation qui se tient entre *Cherchell* et la *Milliarde* dans une alternative qui se résume à « tout englober [ou être] englobés par tout » (O, p. 185) et qui mène à un cul-de-sac. Du rêve des républiques autarciques que seraient « [...] sur les trois pointes du cap Horn [...] Inachospolis, Asie Azothville et Iode City » (O, p. 173-174), au ressac de la mer immonde de la fin de l'histoire, l'énonciation aura décliné les versions savantes de son impasse. Finalement, il ressort du système de nomination dans *L'Océantume* que Iode est invariablement placée devant l'échec. Et même si elle soutient qu'il suffit de les renommer pour rendre les choses à sa convenance, la logique du récit montre bien que cette position infantile est de toute évidence intenable.

2.2 D'OU VIENNENT LES... TEXTES?

On n'écrit en un mot jamais seul, et tout livre, comme l'entendra encore Gide, est le produit d'une collaboration, procède d'un Autre³⁸.

Jean-Louis Cornille

Il y a, dans *L'Océantume*, bon nombre d'amers³⁹ qui nous indiquent par où passe et repasse l'infantile. L'un de ces amers est cet épisode au début du livre où, après avoir pris son temps sur le chemin de l'école pour bien *s'endurcir* au contact du froid, Iode entre en classe en se voulant inatteignable :

Regardez-moi! Je suis plus glacée que le fleuve! Je suis prise jusqu'au cœur, jusqu'au fond! J'ai les yeux gelés et le ventre gelé. J'ai les jambes en bois et les bras

³⁸ Jean-Louis Cornille, *Rimbaud Nègre de Dieu*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989, p. 14.

³⁹ Amer : « Point remarquable, fixe, à terre ou en mer, utilisé en navigation côtière, seul ou en combinaison avec d'autres, pour faire le point. » (Patrick Garant, « Mandragore II, lexique des termes marins », en ligne, <<http://www.mandragore2.net/dico/lexique1/lexique1.php?page=a>>, consulté le 9 mars 2015).

en corne! Je suis au centre d'un bloc de pierre! Frappez aussi fort que vous voulez, vous qui me faisiez mal hier; il y a entre vous et moi, tout autour de moi, vingt pieds de métal ! (O, p. 20-21)

En fait, ce *durcissement* qu'appelle Iode équivaut, ni plus ni moins, à un refus de tout épanchement, car ce n'est pour elle qu'occasion de *mollesse* que l'ennemi, c'est-à-dire la Milliarde (autrui), peut utiliser contre elle. C'est à ce compte qu'elle s'impatiente, par exemple, à l'égard de Asie Azothe quand celle-ci fait montre de trop de transports lorsque les gours se mettent enfin à suivre le tandem au moment où elles tentent de les entraîner jusqu'au steamer pour les cacher dans la cale du navire :

J'en ai assez de l'entendre s'émouvoir, se répandre, se donner. Il faut être prudent, toujours se méfier, garder le plus possible tout ce qu'on a pour soi [...] Ils auraient suivi n'importe quoi pourvu que cela leur laisse la barrière ouverte. Les animaux sont comme la Milliarde : peureux. Ils n'accordent leur confiance qu'à des êtres sans danger, d'une déférente inertie, d'une complaisante infériorité. Il n'y a pas de quoi nous vanter [...] Être craint, terrifier, horrifier, stupéfier, menacer, être dangereux, faire mourir de peur; voilà ce qu'il faut. (O, p. 73)

Il s'agit donc pour Iode d'accéder à l'autonomie que confère la dureté, synonyme de toute-puissance, à travers une solitude sans cesse évoquée, invoquée, convoquée : « Je suis seule. Les autres forment une masse; la Masse exclut l'unité et l'unité exclut la masse. » (O, p. 108) Au surplus, il s'agit de faire la preuve de cette autonomie en recherchant la confrontation : « J'aime que la vie me déborde, m'investisse, me prenne jusqu'à la suffocation. Je veux une Milliarde, un monde offensif, agressif, méchant : je rendrai le monde tel s'il ne l'est pas. Je ne veux pas d'une ambiance où je m'étiolerais de facilité, de tiédeur, d'ennui. » (O, p. 78) Il résulte qu'autrui, « la masse », c'est-à-dire la Milliarde, est essentiel à Iode dans la mesure où c'est par la confrontation avec ce groupe compact défini par son hostilité qu'elle confirme un rapport au monde où, « reine de tout lieu » (O, p. 22), elle se voit érigée, par la toute-puissance des idées, en « république autocratique » (O, p. 94), oxymore (puisque une république s'oppose précisément à l'autocratie) consacrant la suprématie de l'Un sur tous. Iode exerce ainsi, à tout vent, sa propension à l'emprise à commencer par sa meilleure amie, Asie Azothe.

De fait, cette toute-puissance autocratique que revendique Iode révèle, au fil de l'énonciation, ce que Julien-Bernard Chabot repère comme étant une « *poétique narrative de*

*l'emprise*⁴⁰ » à l'égard de la parole d'autrui, poétique qui détourne « [...] la forme des romans d'enfance [de Réjean Ducharme] du modèle hétérologique [...] par l'intégration de narrateurs autoritaires qui imposent tyranniquement leur parole et désirent l'ériger en discours unique, absolu⁴¹ ». De là, et « [d]ans un mouvement inverse [ces narrateurs] tentent de reléguer les paroles d'autrui à la périphérie, en les assourdissant ou les disqualifiant par des procédés tels que l'argumentation critique et polémique, l'ironie de discours et de contexte ou la subversion des paroles de personnages⁴² ». Or, il est remarquable de voir à quel point cette question de *l'emprise*, telle qu'elle se manifeste dans *L'Océantume*, touche jusqu'à la notion même d'intertextualité proposée par Nathalie Piégay-Gros, et définit comme étant

le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage... Cette définition englobe ainsi des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise — la citation, la parodie, l'allusion... — ou à une intersection ponctuelle et infime, ou encore à un lien lâche pressenti entre deux textes, qui demeure difficilement formalisable⁴³.

En ce sens, bien que *L'Océantume* soit constitué d'un important intertexte, il n'en demeure pas moins que la parole d'autrui, qui traverse tout le récit, est soumise soit à une désarticulation qui la réduit souvent à un *corps flottant*, soit à une incorporation totale qui tient pratiquement de *l'avalément*. Cela correspond bien à ce qu'Élisabeth Nardout-Lafarge relève dans l'œuvre de Réjean Ducharme observée d'un autre angle comme étant *une poétique du débris* dans la mesure où, participant « [...] d'une poétique générale du collage, du recyclage, du vestige, voire du déchet et du débris⁴⁴ », celle-ci est conçue comme une

⁴⁰ Julien-Bernard Chabot, « L'autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013, f. 4.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Nathalie, Piégay-Gros, Daniel Bergez (dir. publ.), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Éditions Dunod, 1996, p. 7-8.

⁴⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 91. (Relevons que Réjean Ducharme a même porté cette *poétique du débris* jusque dans des tableaux qui étaient de véritables assemblages d'objets hétéroclites trouvés ça et là, œuvres appelées *trophoux* qu'il exposait sous le pseudonyme de Rock Plante, oxymore qui dit tout de la posture de l'artiste).

véritable relation vivante, amoureuse, exclusive, parfois violente avec un texte, prônant par l'exemple l'avalément, l'incorporation, la réécriture et la parodie, abattant les frontières de genres et d'époques, ébranlant les fondements du canon et les lois de la propriété littéraire, nouant subtilement l'ironie à l'hommage⁴⁵.

Une quasi-dévoration *de la lettre* donc qui équivaut ainsi à appliquer le leitmotiv déjà relevé qui court dans l'ensemble de *L'Océantume* : « tout englober [ou être englobés] par tout » (O, p. 185) et qui se laisse voir, par exemple, dans la parodie de la chanson du *petit navire*, chanson enfantine qui devient : « Il était un petit vampire, il était un petit vampire, qui faisait pipi dans les encriers, qui faisait caca dans les escaliers... » (O, p. 16). *Petit vampire* qui renvoie à cette déclaration de Iode plus tard dans le récit : « Sainte Iode est ma patronne. Elle n'est pas morte vierge et martyre, mais crottée et vampire. » (O, p. 130). De fait, les jeux intertextuels dans *L'Océantume* traversent les trois grandes questions qui intéressent la narratrice : l'origine (l'engendrement), l'opposition enfant/adulte et la toute-puissance (« Si le but de ta vie n'est pas de tout dominer, tu es fou. » (O, p. 168))

La quête de l'origine

La quête de l'origine se traduit, entre autres, dans *L'Océantume* par ce désir qu'entretient Iode d'aller à la source de la rivière Ouareau⁴⁶, désir qu'elle exprime pour la première fois, alors que Ina « barbotte dans le chenal, en slip et soutien-gorge » (O, p. 49). À ce moment, en compagnie de Asie Azothe assise près d'elle, Iode contemple le paysage au loin : « Je me demande où commence la rivière Ouareau, comment elle commence... Un jour, nous irons en

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ Le nom « Ouareau » est étroitement associé à l'histoire littéraire du Québec puisque c'est au Camp national du lac Ouareau que se réunissent, à la fin des années quarante et au début des années cinquante, de nombreux membres du vaste réseau de l'Ordre de Bon Temps (Ordre mis sur pied au Québec à l'initiative de Samuel de Champlain au tout début de la colonie) dont font partie entre autres, les poètes Gaston Miron et Olivier Marchand. Ceux-ci publient, dans la foulée de leur association, un recueil de poèmes intitulé *Deux Sangs* fondant du même souffle, en compagnie de Gilles Carle, Jean-Claude Rinfret, Mathilde Ganzini et Louis Portugais, les Éditions de l'Hexagone, maison d'édition entièrement consacrée, du moins à ses débuts, à la poésie (Christine Tellier, *Jennesses et poésie, de l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Québec, Éditions Fides, 2003, p. 11 et 71-72; de la même auteure : « Autour de l'hexagone naissant, lieux milieux, réseaux », Montréal, thèse de doctorat, département d'études françaises, faculté des arts et sciences, 2001, p. 127-128, en ligne, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp05/NQ65331.pdf>>, consulté le 25 mars 2016). Sur L'Ordre de Bon Temps créé par Champlain suivant une tradition dijonnaise et le personnage de Bon Temps qui aurait inspiré le Gargantua de Rabelais : Bernard Émont, « L'Ordre de Bon Temps et les influences festives et littéraires de la Renaissance », *Québec français*, n° 142, 2006, p. 64-67.

excursion, voir. Ce sera notre premier voyage. Dans dix ans, nous aurons tellement voyagé que nous aurons les jambes usées jusqu'aux genoux. » (O, p. 49) Iode et Asie Azothe ont alors « le sentiment troublant de vivre tout en étant absentes de ce [qu'elles vivent] » (O, p. 49), s'imaginent bourlinguant à travers le monde et fantasment de se laisser « absorber par la création tellement qu'à la fin ce sera [elles] qui aurons absorbé » (O, p. 50). Notons que pour concrétiser un rêve il faut tôt ou tard faire face à la réalité, c'est-à-dire être pleinement *dans* ce qu'on vit et, de toute évidence, Iode et Asie Azothe n'en sont pas là. Aussi, l'expression de ce souhait d'aller à la source de la rivière Ouareau revient régulièrement dans le texte sans jamais s'ancrer dans une action concrète, au désespoir de Iode qui, plus loin, souffre de ce désir, en quelque sorte, insatisfait :

Debout, nous regardons la rivière Ouareau couler. Nous ne sommes pas allées voir d'où elle vient.

— Il y a peut-être des rivières qui restent enfermées dans leurs montagnes. Qu'elles doivent souffrir.

Il n'y a pas en Asie Azothe, comme en moi, des roues qui tournent dans le vide et qui sont faites pour s'engrener au sol des sentiers non battus. Qu'elles me font souffrir ces hélices que j'ai qui ne font pas avancer de bateaux! Je suis une locomotive enterrée vivante, un aéroplane en cage. Asie Azothe n'a ni roues ni hélices, n'a rien douloureusement. Elle a des pieds, mais surtout : un derrière, pour s'asseoir.

— Asseyons-nous. Déchaussons-nous et mettons nos pieds dans l'eau.

Nous sommes toujours assises. Quoi que nous fassions, nous finissons toujours par nous asseoir. Je suis mal ici. J'étouffe ici. (O, p. 119)

Iode « étouffe » impuissante à assumer ce désir qui la tenaille et, plus loin, c'est encore ce même désir et cette même impuissance qu'elle exprime : « Nous irons jusqu'aux sources de la Ouareau, à pied, pour rien. Pourquoi ne sommes-nous pas déjà en marche, rien dans les mains, sans cœur et sans reproche? » (O, p. 131). Iode apprend alors que Asie Azothe sera séparée d'elle; du même coup tous ses espoirs s'écroulent : « Elle passera l'été dans un camp de vacances et la Ouareau continuera d'avoir des sources pour rien, pour les autres, pour les loutres et les castors, en pure perte. » (O, p. 131) Encore une fois, la réalité remet Iode, déconfite, en face des limites du pouvoir de l'imaginaire. Malgré tout, elle réussit, plus tard, à convaincre Inachos de partir avec elle délivrer Asie Azothe supposément retenue prisonnière dans ce camp de vacances. Le moment enfin venu de mettre son projet à exécution, Iode exulte tout en vociférant contre la lenteur de Inachos :

En plus de reprendre Asie Azothe nous verrons donc la source, dont nous avons tant rêvé, de la Ouareau! Inachos mesure avec une règle la distance que nous avons à parcourir. Je le tuerais! Le soleil est sur le point de se lever et nous sommes encore ici! L'espèce de tortue! L'espèce d'adepte de l'attentisme! (O, p. 159)

Ce « rêvé », indique bien qu'il s'agit de passer d'un acte imaginaire à la réalité d'un acte vécu. Pourtant, arrivée quelque temps plus tard dans le camp de vacances, Iode n'a droit qu'à une *vision* : « Il commence à faire jour. Le paysage qu'encadre la seule fenêtre et où figure la source de la Ouareau me fait penser à celui du tableau de Chintreuil^[47] qui gît parmi les moutons [amas de poussière] sous le lit de Van der Laine. » (O, p. 165) Et nous voilà renvoyés, par analogie, à un passé en quelque sorte figé, *empoussiéré*, sous le lit... du père... mais aussi, par la présence d'une œuvre d'un peintre paysagiste, à l'art du visuel⁴⁸.

D'une part, nous retenons que Iode et Asie Azothe envisagent ce voyage « un peu comme au printemps une rivière déborde » (O, p. 50) quitte à « se laisser absorber » jusqu'à ce qu'elles aient tout « absorbé » au moment où, précisément, Ina se baigne dans la rivière; plus tard, ce désir de partir, insatisfait, renvoie à ces rivières « enfermées dans leurs montagnes » (O, p. 119), c'est-à-dire inaccessibles; alors que, plus loin encore, on apprend que Ina, disparue, s'est affranchie « en même temps que les rivières se délivrent » (O, p. 104). Tenant compte du fait que le désir de partir de Iode est lié au désir d'échapper à l'aliénation de son rapport à la figure maternelle, nous pouvons supposer que le mot

⁴⁷ Antoine Chintreuil : « peintre français (*Pont-de-Vaux, Ain, 1814 – Septeuil, Yvelines, 1873*). Artiste pauvre, de santé précaire, Chintreuil fut un paysagiste isolé ». (Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin (dir. publ.), *Dictionnaire de la peinture A-K*, Paris, Larousse-Bordas, coll. « in extenso », 2003, p. 396-397.) Il est quand même intéressant de voir à quel point cette description se rapproche de la perception que Iode nous livre de son propre père en tant qu'artiste.

⁴⁸ Lorsque Faire Faire répand le « trésor fabuleux de la corne d'abondance (O, p. 87), qu'elle a pêché dans la Ouareau pour Iode, celle-ci y découvre, entre autres, des « voyelles et des consonnes en bois et en couleur » (O, p. 87), allusion qui peut très bien renvoyer à l'un des plus célèbres poèmes de Rimbaud « Voyelles » (Gilles, Lapointe, « Vénus ou l'écriture Anadyomène Le chant des mots perdus chez Rimbaud et Ducharme » dans Marie-Andrée Beudet, Élisabeth Haghebaert, Élisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.), *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 114). Nous aurions donc là une référence indirecte à la matérialité du langage, caractéristique de l'infantile, référence qui rappelle que « [si] les poésies de Rimbaud nous ramènent si souvent à cette magie et cette force qui caractérisent l'enfance de l'anti-Emile, c'est aussi qu'il s'y joue plus qu'un simple ressouvenir : de véritables petites expériences effectuées sur la perception elle-même, sur la vision, sur les yeux, les couleurs enfin, associés au langage. Son et lumière, telle sera la loi unique du poème des Voyelles ». (Jean-Louis Cornille, *op. cit.*, p. 17-18). — Nous reviendrons, plus loin, sur la présence de Rimbaud dans *L'Océantume*.

« rivière » agit en tant que représentant de la relation que Iode entretient avec la mère. Ainsi, la satisfaction du désir de voir la source de la rivière Ouareau est aussi inaccessible que la satisfaction du désir que Iode entretient à l'égard de la mère et met en jeu la sentence proférée par Faire Faire, l'autre versant de la mère, sentence au fond même du roman : *tout englober ou être englobés par tout*. D'autre part, cette idée d'aller « à la source » de la Ouareau est intéressante dans la mesure où elle tient du même mouvement que celui où Iode envisage de suivre le littoral « jusqu'à ce qu'il n'en reste plus » (O, p. 55). Or, dans la langue de Iode, aller au bout du littoral c'est aller au bout du littéral, d'en tester ses possibilités en jouant sur sa matérialité comme dans ce passage où elle est en compagnie de Asie Azothé et de Inachos, et où un mot en appelle un autre jusqu'à inscrire une espèce de circularité dans le processus :

Un littoral est-il interrompu ou ininterrompu? Pue-t-il?

— Étant donné que l'océan Atlantique s'étend d'une façon ininterrompue depuis la péninsule de Boothia jusqu'à la Terre de Feu, son littoral, qui n'est autre chose que sa frange, devrait s'étendre ininterrompu depuis cette péninsule jusqu'à cette terre; et, par conséquent, nous devrions pouvoir suivre celui-ci sans difficultés, sans rencontrer de solution de continuité, un peu comme on peut suivre un trottoir, un couloir...

— Un tiroir, une histoire, un mouchoir, un entonnoir, un cigare... (O, p. 61-62)

Dès lors, ce littoral qui borde la mer, c'est aussi ce littéral qui borde la mère. Une sorte de solution de continuité qui s'échine dans l'épaisseur de la langue, la langue maternelle, à en pervertir ou en jouer les mécanismes. À ce compte, aller à la source de la rivière Ouareau comme aller au bout du littoral jusqu'à ce qu'il n'en reste plus peut bien vouloir dire aller à la source de la langue elle-même :

— Est-ce que « large comme un fou » est plus large que « large comme tout »?

— Dans un cours d'eau large comme un fou cent bateaux peuvent naviguer de front. Est-ce que cela répond comme il faut à votre question? Je continue! Nous qui sommes si ferrés en géographie, ne savons-nous pas que des rivières et des fleuves glissent jusque dans des océans après être tombés du haut de montagnes? (O, p. 62)

Il apparaît que tous ces mots, noms propres, expressions, locutions, etc., tirés de langues anciennes, ainsi que les références à la mythologie grecque ou latine que l'on retrouve disséminés ici et là dans le récit, comme

Veni, vidi, vici (O, p. 25) : je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu — phrase que Jules César aurait prononcée à la suite d'une victoire aussi fulgurante qu'éclatante contre l'ennemi;
"Ad maiorem Dei gloriam" (O, p. 40) : pour la plus grande gloire de Dieu — devise de la Compagnie de Jésus — les Jésuites;
 pédale comme un dédale (O, p. 55) : dédale est le créateur du labyrinthe qui a abrité le Minotaure et renvoi à la mythologie grecque ;
unguibus et rostro (O, p. 64) : expression latine signifiant *bec et ongles*;
 écuries d'Augias (O, p. 74) : cinquième des douze travaux d'Héraclès dans la mythologie grecque;
Fiat Lux! (O, p. 123) : expression latine signifiant *que la lumière soit*;
 Etc.

ne font, par leur nature même, que nous renvoyer à cette idée de l'origine, de la source de la langue⁴⁹. Il en va pareillement de l'omniprésence du Dictionnaire, de l'Encyclopédie et de la Mappemonde qui représentent aussi, en quelque sorte, la source du savoir véhiculé par la langue, du moins pour une enfant de dix ans. D'ailleurs, il nous semble que, pour Iode, cette question du savoir est intimement liée à celle de la naissance, c'est-à-dire de l'*origine* justement : « Où personne n'est encore passé, ne se peut-il pas qu'on trouve des ailes d'anges, des auréoles, des branches d'étoiles, ou quelques-uns de ces œufs donnant naissance aux fleuves et aux lacs? » (O, p. 55) Cela rappelle ce désir dont Freud fait état dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* et qu'il associe à cette avidité de savoir en lien avec l'énigme du Sphinx, c'est-à-dire l'énigme que vise la question « d'où viennent les enfants⁵⁰? » qui se cache derrière toutes les autres questions d'enfants comme il l'explicite dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* :

Le désir de savoir des petits enfants est attesté par leur infatigable envie de poser des questions, énigmatiques pour l'adulte tant qu'il ne comprend pas que toutes ces questions ne sont que des détours et qu'elles ne peuvent prendre fin parce que l'enfant les utilise en lieu et place d'une seule question qu'il ne pose pas⁵¹.

Ainsi, la quête de l'origine, qui serait la grande affaire de l'infantile, est aussi le programme discursif de *L'Océantume*. Et quelques amers, ici et là, nous le rappellent discrètement comme la description faite par Iode du lieu où Inachos croupit au début du récit : « Le sud, le nord, l'est et l'ouest ont leur centre dans la chaufferie même, qui les projette comme la

⁴⁹ Le grec et le latin sont les deux langues d'où la langue française tire ses origines.

⁵⁰ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient, série : œuvres de Sigmund Freud » trad. Philippe Koeppel, 1987 [1905], p. 123-124.

⁵¹ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 63.

pieuvre ses tentacules, le soleil ses rayons, le moyeu les rais. » (O, p. 40) Il est intéressant de constater que si l'on projette les quatre points cardinaux dans un plan cartésien, nous obtenons deux perpendiculaires qui se croisent en un point appelé origine (0,0)⁵². Or, c'est justement de ce point, qui correspond à la chaufferie du stea(mer)⁵³ que la *renaissance* de Inachos prend sa source justement. D'ailleurs, notons que pour Renée Leduc-Park, Inachos est un « [...] paragramme des vocables *Inô* et *Iacchos* qui désignent des personnalités associées au mythe de Dionysos⁵⁴ ». De fait, cela nous renvoie à « l'éternel retour dionysiaque⁵⁵ », et au mythe qui veut que : « l'avenir devant être [...] un retour aux origines [...] retrouverait l'unité dissoute dans la multiplicité qui prévaut dans la création actuelle⁵⁶ ». À ce compte, on prend note que la quête de l'origine dans *L'Océantume*, nous est signifiée, en l'occurrence, en plusieurs avenues.

L'opposition enfants/adultes

Il s'avère, jusqu'ici, que la narratrice, Iode Ssouvie, défend son univers *unguibus et rostro*, envers et contre tout, du début jusqu'à la fin, univers à l'effigie de l'enfance. Aussi, tenant compte du caractère autocratique de la narration (soit les personnages disent ce que Iode veut entendre, soit ils sont exclus) et du conflit enfance/adulte qu'elle soutient, il nous semble conséquent de retrouver à travers celle-ci des voix d'auteurs qui ont pour prédilection l'enfance. Ainsi, Émile Nelligan, dont la flamme s'est élevée puis s'est éteinte dans la jeunesse, poète dont la vibrante poésie a pour motif la nostalgie de l'enfance, est en quelque sorte la figure de proue de l'intertexte de *L'Océantume*. On y retrouve au fil du récit des allusions, des pastiches, des figures, qui renvoient soit à sa poésie soit à son existence. Qu'il suffise de rappeler l'omniprésence de la figure de la mère au cœur des deux œuvres, même si

⁵² Pour plus être plus précis, disons que le point (x, y) c'est-à-dire (0, 0) résultant de l'intersection de deux perpendiculaires appelées abscisse (à l'horizontale) et ordonnée (à la verticale), dans un plan cartésien, est appelé « origine » : Gordon Cooke (et al.), *Mathématiques 11^e*, St-Laurent, Éditions du Renouveau Pédagogique, Monique Daigle (dir. publ.), 2009, p. 96.

⁵³ Rappelons que le stea(mer), maison-navire de Iode, nous est présenté par celle-ci, dès l'incipit du roman, comme ayant été trouvé et déterré par Ina, sa mère.

⁵⁴ Renée Leduc-Park, *Réjean Ducharme Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les presses de l'université Laval, coll. « Vies des lettres québécoises », 1982, p. 279.

⁵⁵ *Ibid.* p. 205.

⁵⁶ Henri Jeanmaire, *Dionysos : histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1970, p. 409. Cité par Renée Leduc-Park, *op. cit.*, p. 205.

ces figures sont radicalement différentes (mère nelliganienne idéalisée⁵⁷ versus la mère ducharmienne ambivalente). L'omniprésence de la neige, une neige qui renvoie à l'innocence, la pureté, comme dans l'épisode du toboggan (O, p. 78-79) où Iode et Asie Azothe se laissent glisser en mille éclats de rire; l'omniprésence de la neige que vient souligner un « Qu'il a neigé ! » (O, p. 55) allusion à « Soir d'hiver⁵⁸ » de Nelligan. Aussi, lorsque l'on considère le titre *L'Océantume* et le rapprochement dans le texte avec l'idée de *navire* : « Navire, ô navire, ne tombe pas du bord de l'océan l'étambot le premier et les drapeaux en berne ! » (O, p. 81); ou plus loin, plus explicite encore : « « Les trois navires de Christophe Colomb étaient L'Océan Tume, la Mer Tume et le Tumérillon ! » (O, p. 160), on peut y voir une allusion au « Vaisseau d'or⁵⁹ » de Nelligan. Mais, surtout, rappelons que Faire Faire adule le poète, elle qui « porte religieusement sous son bras [...] *Les Œuvres complètes* de Émile Nelligan » (O, p. 178); elle qui

a quitté le directeur du comité directeur de Mancieulles parce qu'il est bouché à l'émeri. Par exemple, il traite de blquette l'oeuvre de Nelligan. Nelligan et le palais dont il n'a pu décrire que les ténèbres qu'il a vues derrière ses fenêtres la seule fois qu'il s'en soit approché sont tout ce qui lui reste. Elle aime mieux les morts que les vivants et Nelligan est, de tous les morts qu'elle connaît, celui qu'elle préfère. (O, p. 180)

Une Faire Faire qui cite le dernier vers de « La romance du vin⁶⁰ », l'un des poèmes les plus célèbres de Nelligan : « O, si gai que j'ai peur d'éclater en sanglots ! » (O, p. 182) Nous relevons que ce vers est construit sur le modèle de l'oxymore associant élévation et chute dans un même trait, proche de l'ambivalence de Iode, avec la sonorité du « O » qui résonne au début et à la fin de l'alexandrin, donnant l'impression d'un retournement du vers sur lui-même. Au cœur de ce poème, il est aussi fait état d'un « règne du rire amer », un amer qui se change en hilare aussi dans *L'Océantume*, comme le remarque Nicole Bourbonnais⁶¹. Ainsi, au vu de ce qui précède, nous pouvons affirmer que l'œuvre nelliganienne, œuvre estimée par

⁵⁷ Pour s'en convaincre, qu'il suffise de relire « Ma mère » ou « Devant deux portraits de ma mère » : Émile Nelligan, *Poésies Complètes*, Québec, Éditions Bibliothèque québécoise, 1992, p. 36 et 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 216-217.

⁶¹ Nicole Bourbonnais, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir. publ.) *Paysages de Réjean Ducharme*, Québec, Éditions Fides, 1994, p. 195.

Réjean Ducharme, nourrit le discours des personnages tout au long du récit. Une communauté d'art qui se justifie d'autant plus que la poésie de Nelligan est d'une exceptionnelle musicalité mettant ainsi largement en jeu la matérialité du signifiant dont Iode, sous la plume de Réjean Ducharme, se fait la championne du fait de sa propre énonciation.

Si Nelligan contribue à la consistance du tissu narratif et discursif de *L'Océantume*, on se doit de considérer l'aura d'un autre « poète enfant⁶² » qui circule dans le texte : Arthur Rimbaud⁶³. Selon Gilles Lapointe, le nom Van der Laine, père de Iode, serait « formé de la fusion des premiers lecteurs et éditeurs de Rimbaud, Léon Vanier et Paul Verlaine⁶⁴ ». Ina, le prénom de la mère de Iode, se repère « au cœur même du mot "illumination"⁶⁵ » qui compose le titre du célèbre recueil de poèmes en prose du poète. Des « Illuminations » qui renvoient à une échappée hors du monde « un des principaux leitmotiv de *L'Océantume*⁶⁶ », ce qui, toujours selon Gilles Lapointe, « n'a pu manquer de frapper [Réjean] Ducharme⁶⁷ ». De plus, *L'Océantume* s'ouvre sur la description de la demeure de Iode, un bateau « cimenté dans le sol, un peu comme une pierre tombale » (O, p. 9). En fait, « [il] s'agit d'un steamer que Ina a trouvé en piochant pour enterrer un de ses chiens » (O, p. 9). Or, le nom « steamer⁶⁸ » évoquerait « Steamer Point, ce lieu situé au bord de la mer où Rimbaud souhaitait être enterré⁶⁹ ». Ainsi, par son étude « Vénus ou l'écriture anadyomène⁷⁰ » Gilles Lapointe n'a de cesse de remonter la piste rimbalienne dans *L'Océantume*. De fait, cette piste, tout comme celle de Nelligan, sillonne l'œuvre entière. Mais ce qui nous importe à ce stade n'est pas tant l'importance de la présence du fait rimbalien que les effets de cette présence dans le roman.

⁶² Giraud, Albert, « Le génie éclate à chaque page », *Cahier de L'Herne Arthur Rimbaud*, André Guyaux (dir. publ.), Paris, Éditions de l'Herne, 1993 [1892], p. 89, cité par Gilles Lapointe dans « Vénus ou l'écriture anadyomène », *op. cit.*, p. 121.

⁶³ Tout comme Nelligan, Arthur Rimbaud écrit son œuvre entière dans les années d'adolescence et cesse d'écrire aux portes de l'âge adulte soit autour de la vingtaine.

⁶⁴ Gilles Lapointe, « Du bateau ivre au Steamer : Ducharme, lecteur de Rimbaud », *Québec français*, n° 163, 2011, p. 39.

⁶⁵ Gilles Lapointe, « Vénus ou l'écriture anadyomène », *op. cit.*, p. 111.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Ajoutons qu'à travers ce steamer « pas cimenté tout à fait droit » (O, p. 9) on peut y voir une allusion, au « Bateau ivre », l'un des plus fameux poèmes de Rimbaud : Arthur Rimbaud « Le bateau ivre », *Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Robert Lafond, coll. « Bouquins », 1980, p. 63 à 66.

⁶⁹ Gilles Lapointe, « Du bateau ivre au Steamer », *loc. cit.*, p. 39.

⁷⁰ Gilles Lapointe, « Vénus ou l'écriture anadyomène », *op. cit.*, 101-127.

Aussi, quelques amers dans *L'Océantume* semblent nous fournir, des éléments de réponse. Ainsi, sous prétexte de se calmer face à l'impatience que l'indigence de sa mère suscite en elle, Iode affirme : « Tu n'as qu'à te dire : "Depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable" » (O, p. 22). Vers la fin du roman, au moment tant souhaité du départ de Montréal en train pour St-Jean, soudain Faire Faire se lève, va à la fenêtre et lance « un long cri de folle » (O, 188) qui, du même souffle, délivre Iode, puis elle s'affaisse. C'est alors que Iode cite le premier vers du vingt-quatrième poème en prose⁷¹ des *Illuminations*, « Nocturne vulgaire⁷² » :

Écoutez plutôt, mes amis, ce que dit Rimbaud, en ceci supérieur à Nelligan : « Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons... »

— Qu'est-ce qu'une « brèche opéradique »?

— C'est une sorte de trou où des scènes plus fantastiques que celles d'un opéra se déroulent. (O, p. 188)

La discussion des personnages sur cet extrait de « Nocturne Vulgaire⁷³ » vient souligner, en quelque sorte, le registre du roman : ainsi, les mots « scène » et « opéra » nous renvoient au théâtre et au chant, en l'occurrence, à la vue et à l'ouïe c'est-à-dire à la lumière et au son. Cela nous ramène à la définition, citée plutôt (voir note 48), de l'art rimbaldien selon Louis Cornille à propos de « Voyelles » où son et lumière en seraient la *loi unique*. Son et lumière provoqués par les mots eux-mêmes pris dans leur matérialité sous le « souffle » de l'inspiration. Nous en revenons donc à la matérialité de la langue prise dans son épaisseur⁷⁴.

⁷¹ Notons, au passage, que le *poème en prose* congédie la rime, la versification et la disposition du texte traditionnelle de la poésie à laquelle s'adonnait Nelligan. En ce sens, « [...] le passage de la poésie à la prose constitue une transformation du style noble en style bas » : Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. 26, n° 1, 1990, p. 92.

⁷² Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 125-126.

⁷³ Plusieurs interprétations de ce poème, à commencer par le titre lui-même, interprétations possiblement toutes aussi valables les unes que les autres (c'est bien le propre de l'œuvre ouverte), peuvent être apportées. Mais ce qui nous intéresse, ici, c'est ce que Réjean Ducharme a choisi de retenir du poème (dont le titre n'est pas même mentionné), l'interprétation que lui-même en donne à travers son personnage et ce qu'il en fait.

⁷⁴ L'absence de numérotation du chapitre (dans l'édition originale) d'où est tiré le passage cité, laissant en quelque sorte apparaître un *trou* dans la numérotation, aurait pu laisser entrevoir une intention de l'auteur de matérialiser le « trou » dont il est question dans le propos de l'extrait. L'ennui c'est que dans l'édition de Gallimard, coll. « folio/3215 » de 1999, un chapitre 78 apparaît maintenant rendant l'hypothèse bien fragile. Ce n'est pas la seule aberration, d'ailleurs! Sur la quatrième de couverture, Van der Laine n'est plus le père, mais le beau-père de Iode Ssouvie. De plus, hormis celles qui nous apparaissent nettement volontaires, nous avons relevé une bonne quinzaine de *coquilles* en tout genre dans le texte!!!

Il est de plus très intéressant de constater que c'est précisément au moment de partir que Iode cite ce premier vers de « Nocturne Vulgaire » pour *mieux s'exprimer* sur ce qu'elle entend, justement, par « partir ». Ainsi, ce « partir » qui implique la notion de *voyage, d'aventure*, correspondrait plutôt à une équipée littéraire. Selon Iode, le « fantastique » serait propre aux scènes qui se déroulent dans les brèches de la réalité. Nous sommes donc là, en pleine apologie de l'imaginaire qui est le statut même de *L'Océantume*. « Partir » (O, 188) prend alors tout son sens et dans cette optique on peut dire que si pour Nelligan, l'imaginaire constitue un *abîme*⁷⁵, pour Rimbaud, il est l'occasion d'une *échappée* par une sorte d'*alchimie du verbe*⁷⁶. Échappée que défend aussi Iode lorsqu'en route, par exemple, avec son frère pour délivrer Asie Azoth, soi-disant prisonnière dans un camp de vacances, et s'imaginant dans l'atelier de Toulouse-Lautrec elle constate : « Inachos ne comprend rien aux péripéties rocambolesques de cette aventure imaginaire. » (O, p. 172) Dès lors, ce Rimbaud, « enfant de la colère⁷⁷ », une colère que Iode aussi trimbale (« Je suis en colère. Je le suis devenue malgré moi et sans y être poussée, je suis bien ainsi. » (O, p. 84)); ce Rimbaud que Iode associe à la « révolte », revendiquait une démarche faisant partie d'un mouvement consistant à « [...] se mettre hors la loi [...] afin de rester toujours celui qui vient du dehors : selon une extériorité à la fois sociale, familiale et littéraire. C'est là ce que le poète appellera "s'encrapuler le plus possible"⁷⁸ ». Or, « s'encrapuler », c'est bien ce que revendique aussi Iode non seulement à travers sa *vision* de la lettre prise dans sa matérialité, mais aussi à travers ces velléités de se faire hors-la-loi qu'elle revendique d'un bout à l'autre du récit. Difficile de ne pas voir là une résonance avec la *vision* rimbalienne de la lettre et par la lettre, *vision* qui a conduit Rimbaud jusqu'à délaisser l'écriture pour s'exiler en Afrique et se transformer en trafiquant. Quoiqu'il en soit, du point de vue du travail de la lettre dans *l'épaisseur* de la langue, de sa subversion, et c'est peut-être là que Rimbaud est « en ceci

⁷⁵ « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté?/Hélas! Il a sombré dans l'abîme du rêve! » : « Le vaisseau d'or », Émile Nelligan, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁶ Heureuse expression d'Arthur Rimbaud coiffant l'un de ses plus célèbres poèmes « L'alchimie du verbe » dans *Rimbaud, op. cit.* p. 96.

⁷⁷ « "Enfant de la colère" selon Verlaine » dans Michel Décaudin, « Rimbaud et les symbolistes », André Guyaux (dir. publ.), *Cahier de L'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, p. 59, cité par Gilles Lapointe, dans « Vénus ou l'écriture anadyomène », *op. cit.* p. 121.

⁷⁸ Jean-Louis Cornille, *op. cit.* p. 23. D'ailleurs, « se tenir hors du monde », n'est-ce pas ce que Réjean Ducharme a également choisi en refusant mordicus toute apparition publique depuis les années soixante?

supérieur à Nelligan »; du point de vue du *voyage* qui appelle à cette « quantité supérieure » (O, p. 188) qu'elle inspire, on doit reconnaître en Iode une émule de Rimbaud. À ce compte, la référence dense/danse à ce point dans *L'Océantume* qu'on peut soutenir sans exagération que si Nelligan est la figure de proue du roman, Rimbaud en est la figure de poupe. Une figure qui se déploie dans le sillage d'une quête de l'origine dans une opposition enfant/adulte au remuement d'un infantile qui appelle, du même souffle, une quête du verbe et de ses secrets, où aller au bout du littoral, c'est aussi épuiser le littéral.

L'autoengendrement

Il est un autre auteur aussi très présent dans le roman, bien qu'il ne soit ni nommé, ni cité, et dont l'œuvre donne pourtant le ton et l'intensité à toute une énonciation ducharmienne. À trois reprises Iode fait référence à son lieu de naissance, Montevideo (O, p. 150, 156, 157). Il s'agit de « Isidore-Lucien Ducasse, qui naquit dans la capitale de l'Uruguay le 4 avril 1846 et devint, sous le pseudonyme de comte de Lautréamont, l'auteur des *Chants de Maldoror*⁷⁹. » Cet autre jeune poète qui ne connaîtra pas la vieillesse (il est mort à 24 ans) contribue cependant à susciter dans *L'Océantume* un ensemble de signifiants déterminants. En effet, le motif de l'océan que l'on retrouve avec insistance à la neuvième strophe du « Chant premier⁸⁰ », motif que construit précisément « vieil océan », ce « vieil océan » « aux mamelles fécondes⁸¹ » dont les « eaux sont amères⁸² » et qui prolonge ses effets jusque dans la texture de *L'Océantume*, installe une véritable correspondance entre le roman de Réjean Ducharme et les *Chants de Maldoror*. De fait, le travail sur la lettre s'inscrit dès le titre de l'œuvre de Lautréamont (tout comme *L'Océantume*) ainsi que le signale Élisabeth Nardout Lafarge : « Maldoror enfin, superbe invention onomastique pour qui jouera du mot-valise comme d'une signature [Réjean Ducharme], où se croisent le mal, l'aurore et l'horreur⁸³ ». Cependant, ce travail, qui nous renvoie au processus primaire de la condensation (Freud) indique la présence de l'infantile dans l'œuvre à l'égal de la figure de la

⁷⁹ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *loc. cit.*, p. 88.

⁸⁰ Isidore Ducasse comte de Lautréamont, « Les chants de Maldoror I », *Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Robert Lafond, coll. « Bouquins », 1980, p. 586-618.

⁸¹ *Ibid.*, p. 600.

⁸² *Ibid.*, p. 601.

⁸³ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 129.

répétition que constitue, entre autres, le leitmotiv « vieil océan » qui revient au début et à la fin de chaque paragraphe de la strophe. Il en va de même pour la figure de l'hyperbole qui émaille toute cette partie des « Chants » : « Ô poulpe, au regard de soie! Toi, dont l'âme est inséparable de la mienne; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commande à un sérail de quatre cents ventouses⁸⁴ ». Aussi, la relation amour/haine que Maldoror entretient avec ce « vieil océan » participe de l'ambivalence des sentiments :

C'est pourquoi, en présence de ta supériorité, je te donnerais tout mon amour (et nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau), si tu ne me faisais douloureusement penser à mes semblables, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création : je ne puis pas t'aimer, je te déteste. Pourquoi reviens-je à toi, pour la millième fois, vers tes bras amis, qui s'entr'ouvrent, pour caresser mon front brûlant, qui voit disparaître la fièvre à leur contact! Je ne connais pas ta destinée cachée; tout ce qui te concerne m'intéresse. Dis-moi donc si tu es la demeure des Princes de ténèbres. Dis-le-moi... dis-le-moi, océan (à moi seul, pour ne pas attrister ceux qui n'ont encore connu que les illusions), et si le souffle de Satan crée les tempêtes qui soulèvent tes eaux salées jusqu'aux nuages. Il faut que tu me le dises, parce que je me réjouirais de savoir l'enfer si près de l'homme⁸⁵.

Nous retrouvons dans cette neuvième strophe du « Chant premier » de Maldoror la mesure de l'infantile qui au cœur de *L'Océantume* ainsi que la vision distopique d'un monde en décrépitude que l'ironie et l'humour caustique (parodiant au passage le style romantique) pointent dès l'ouverture de la strophe :

Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre. Vous, faites attention à ce qu'elle contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vos imaginations troublées⁸⁶.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que le nom « Léviathan » qui apparaît dans cette neuvième strophe fait référence à des bateaux « sortis des mains de l'humanité⁸⁷ ». Or, à l'époque de Lautréamont, ce nom est précisément celui du plus « grand steamer du monde

⁸⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 599.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 603.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 598.

⁸⁷ *Ibid.*, 602.

(200 m de long) construit en 1853, par l'ingénieur français Brunel⁸⁸ ». À ce compte, nous notons que le « steamer », maison-navire de Iode, semble *condenser* plusieurs sources.

Nous avons aussi fait valoir que la figure du *vampire* supportée par Iode avait tout à voir avec la dévoration de la lettre, or il appert que cette figure⁸⁹ se déploie également dans ce *maelstrom* que sont *Les Chants de Maldoror* :

La figure du vampire, outre sa récurrence dans le texte, me semble ainsi pouvoir désigner une des modalités de l'élaboration du texte : omnivore, il se nourrit de la vie des autres textes, de leurs formes et de leurs motifs [...] : l'écriture est une écriture interdite, transgressive, une écriture de l'infraction et du vol qui trouve son efficacité dans le plagiat, dans l'emprunt, le vol, le pillage concret d'autres textes. C'est un texte qui avance et s'édifie en contrebande; loin d'être une simple paresse d'auteur en mal d'originalité, cette forme d'écriture s'en prend frontalement à ce qu'il y a de plus irréductiblement singulier chez les autres : leur écriture, leur style, leurs œuvres⁹⁰.

À cet égard, non seulement celui qui, dès le départ, tire son existence d'une rapine exercée à l'égard d'Eugène Sue en recyclant à sa manière son « Latréaumont⁹¹ » avance *masqué* dans le sous-texte de *L'Océantume*, mais la leçon elle-même qu'il profère par son œuvre semble

⁸⁸ *Ibid.*, p. 899, note 602; Par ailleurs, il est inexact, comme le soutient la note, d'affirmer que le navire « ne pourra jamais prendre la mer ». Même si le lancement du *Léviathan*, le 3 novembre 1857, connut des ratés, il fût, après bien des tentatives, réussi le 31 janvier 1858 et le steamer pris finalement la mer. (Delauney, *Le Monde illustré*, n° 31, 1957, en ligne, <http://www.dunwich.org/fulgence.girard/no31p06_baptême_leviathan.html>, consulté le 16 avril 2016) Notons que le paquebot (rebaptisé *Great Eastern*) connut, toute sa vie utile, d'énormes problèmes de toutes sortes et fut, entre autres, affrété pour servir au transport de troupes. C'est dans ce cadre qu'il accosta à Québec un matin de l'an 1861, marquant ainsi l'histoire maritime de la ville. Il n'est pas déraisonnable de croire que Réjean Ducharme a pu, au fil de ses lectures, prendre connaissance de cette histoire épique.

⁸⁹ « Plût au ciel que sa naissance ne soit pas une calamité pour son pays, qui l'a repoussé de son sein. Il va de contrée en contrée, abhorré partout. Les uns disent qu'il est accablé d'une espèce de folie originelle, depuis son enfance. D'autres croient savoir qu'il est d'une cruauté extrême et instinctive, dont il a honte lui-même, et que ses parents en sont morts de douleur. Il y en a qui prétendent qu'on l'a flétri d'un surnom dans sa jeunesse ; qu'il en est resté inconsolable le reste de son existence, parce que sa dignité blessée voyait là une preuve flagrante de la méchanceté des hommes, qui se montre aux premières années, pour augmenter ensuite. Ce surnom était le *vampire*!... (...) ». (Lautréaumont, *op. cit.*, p. 607).

⁹⁰ Matias Kusnierz, « Lautréaumont et la sauvagerie dans les Chants de Maldoror », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université Paris VII Denis Diderot, 2004-2005, f. 89 et 90, en ligne, <<http://www.maldoror.org/travaux/Kusnierz.pdf>>, consulté le 15 mars 2015.

⁹¹ « Le nom qui apparaît avec la première édition complète des Chants est une déformation de Latréaumont, le titre du roman d'Eugène Sue (1838) » dans Peter W. Nesselroth, « Lautréaumont : le sens de la forme », *Littérature Les jeux de la métaphore*, Larousse, n° 17, 1975, p. 73.

avoir été entendue par Réjean Ducharme⁹². Cela dit, lorsque Iode soutient qu'elle ne croit pas « qu'il y ait de Grand Coupable » (O, p. 76) en fait, il s'agit « d'affirmer fortement, violemment, contre les intrusions de la "cause première", d'un Tout-Puissant imaginaire ou non, l'autonomie absolue de la personne⁹³ ». Cela nous renvoie au « Grand Objet Extérieur⁹⁴ » dont Lautréamont discute dans *Les Chants de Maldoror*, justement, pour en contester l'influence :

Je n'ai pas mérité ce supplice infâme, toi, le hideux espion de ma causalité! Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame⁹⁵.

Considérant, au passage, que l'opposition de l'enfant à l'adulte est aussi l'affaire des *Chants de Maldoror*, précisons que ces emprunts de Réjean Ducharme ne sont pas que réminiscences de lecture dont la manifestation se ferait sentir à l'issu d'une écriture laissée à elle-même. En fait, ils ont pour fonction de mettre en scène l'écriture elle-même, c'est-à-dire, par le jeu de l'intertextualité, le théâtre du faux qui est celui de la fiction littéraire afin d'en exposer les mécanismes, flirtant ainsi avec l'un des plus célèbres aphorismes des *Chants de Maldoror* : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste⁹⁶. » Ce désir d'en découdre avec le *littéraire* est manifeste dans la prise en charge du « comme⁹⁷ », moteur de comparaison qui est la *grande affaire* des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*⁹⁸ » et qui fait aussi l'objet d'une attention toute particulière dans *L'Océantume*. Dès lors, il arrive que « la

⁹² À titre d'exemple, la présence du motif des *chaises* (O, p. 150-151) ou de celui des *yeux qui ont faim* (O, p. 156) dans l'œuvre et qui seraient respectivement des emprunts non déclarés aux textes *Regards et jeux dans l'espace* et *Journal de St-Denis-Garneau* (Gilles Marcotte, *Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont*, *Loc. cit.*, p. 90-91 et 93).

⁹³ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 719.

⁹⁵ *Ibid.* p. 719-720.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 784.

⁹⁷ Ou bien Lautréamont, tel que l'indique Gilles Marcotte, s'emploie à détruire la comparaison en la vidant de sa substance par une espèce d'enflure verbale « où la quantité même des comparaisons introduira, presque fatalement, un dérèglement » ou bien il ne cesse d'en parler pour, ainsi, « [...] détruire la confiance sur laquelle elle repose, en l'exhibant comme artifice rhétorique qu'elle est » (Gilles Marcotte « Réjean Ducharme lecteur de Lautréamont » *loc. cit.*, p. 109-110). En ce sens, Réjean Ducharme ne fait pas autrement.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 109.

machine à comparer⁹⁹ » elle-même tourne à vide au point de produire, à la limite, n'importe quoi : « Elle pleure comme une cleure, hurle et se débat comme un clébat. » (O, p.15) Ainsi,

du discours sur la comparaison — qui est donc, implicitement, une prise de distance critique — à la mise en cause de la comparaison, chez Ducharme comme chez Lautréamont, il n'y a qu'un pas. Et c'est tout l'édifice de l'esthétique, de la littérature, qui du coup semble lézardé¹⁰⁰.

Par cette *présence* de Lautréamont dans *L'Océantume*, nous retrouvons, comme avec Rimbaud, cette critique du littéraire et sa déconstruction. Paradoxalement, c'est à travers une intertextualité qui relève pratiquement de la dévoration que *L'Océantume* comme les *Chants de Maldoror* s'élabore dans « une science distincte de la poésie¹⁰¹ », poésie dont on s'efforce pourtant de « découvrir [la] source¹⁰² ». Aussi, cette *dévoration de la lettre* nous renvoie-t-elle au stade oral-cannibalique du développement défini par Freud, désir cannibalique qu'il situe dans l'enfance :

Une première organisation sexuelle, prégénitale de ce genre est l'organisation *orale* ou, si l'on veut, *cannibalique*. Ici, l'activité sexuelle n'est pas encore séparée de l'ingestion d'aliments, il n'y a pas encore, dans ce cadre, différenciation de courants opposés. L'objet de l'une de ces activités est aussi celui de l'autre, le but sexuel réside dans l'*incorporation* de l'objet, prototype de ce qui jouera plus tard, en tant qu'*identification*, un rôle psychique si important¹⁰³.

Cela correspond bien au leitmotiv qui court dans tout *L'Océantume* et dont nous avons maintes fois fait état : *tout englober ou être englobés par tout* qui renvoie ni plus ni moins à *manger ou être mangé* figure pulsionnelle par excellence du stade oral cannibalique attestant sans aucun doute de la présence de l'infantile. Cependant, la poétique de Ducharme ne cesse de mettre en acte l'impossible unification, l'éclatement et le jeu des références; jeu qui est la condition de recreation du symbolique, réinventant par son écriture un nouveau rapport au sens en tant que devenir permanent. Ainsi, la déconstruction d'un objet pour en connaître le fonctionnement nous renvoie à cette avidité du chercheur qu'est l'enfant. En ce sens, la volonté de Iode de déconstruire la langue pour en découvrir les mécanismes indique ce

⁹⁹ *Ibid.* p. 110.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰¹ Lautréamont, *op. cit.* p. 789.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 128.

caractère de l'infantile. Mais le travail de l'intertexte et le feuilleté des sens qu'il produit transforment ce rapport incestueux à la matière verbale en poétique qui ne cesse de révéler le désir au cœur de toute énonciation. La quête de l'origine qui répond à un besoin infantile permet l'accomplissement d'une écriture qui correspond tout à fait à ce qu'elle raconte : l'impossible de cette quête et la Loi qu'elle rencontre dans un réel qui fait retour en force. Dès lors, l'*incorporation* des textes dans *L'Océantume* est une manière pour l'écriture ducharmienne de retourner aux sources en même temps qu'elle s'élabore dans la différence. En ce sens, elle rejoindrait la *voyance* rimbalienne que propose Jean-Louis Cornille :

La « voyance » dont parle Rimbaud n'est pas autre chose que ce retour du passé, transformé d'abord, et revenant comme autre : les traces de ce passé qui revient ne subsistent donc plus que sous une forme très lacunaire, anagrammatique et fondue en une matière plus vaste [...] Le voyant est pris dans un tel voyage, d'abord spirituel. Il s'agit encore une fois de tout redire, de formuler selon de nouvelles clefs l'universelle « parade » d'avant le « para-dit », en laquelle ce « voir » si obscur et le « voyage » qui l'accompagne en viennent à s'accomplir¹⁰⁴.

À ce compte, la quête de l'origine et de la toute-puissance, par cette mise en scène particulière de l'intertextualité, répondrait à l'impératif d'une écriture qui, tout en demeurant fidèle à ceux qui l'ont inspirée, s'élabore dans le jeu de la différence, appelant ainsi à une sorte d'autoengendrement voué à un sempiternel recommencement.

2.3 Le jeu en jeu

[...] jouer, c'est montrer qu'on connaît les règles et qu'on les connaît au point de pouvoir les subvertir¹⁰⁵.

Petr Vurm

Considérant ce que nous avons déjà évoqué précédemment au sujet du jeu en tant qu'opérateur ludique, du jeu sur le Nom comme sur l'intertextualité, on doit convenir que l'on joue beaucoup dans *L'Océantume*. De fait, on joue tout le temps et, à vrai dire, on ne fait que cela. En ce sens, le jeu constitue, sans aucun doute, la part à la fois la plus visible et la plus viscérale, si l'on veut, du roman. Dès le titre, *L'Océantume*, l'aspect ludique de

¹⁰⁴ Jean-Louis Cornille, *op. cit.*, p. 56 et 80.

¹⁰⁵ Petr Vurm, *La création et la créativité Une redéfinition du roman québécois*, Frankfurt, Peter Lang Édition, folio 16, 2014, p. 148.

l'entreprise nous est donné comme étant l'élément central de la trame narrative qui se retrouve à tous les niveaux du récit. Si la narratrice entretient un rapport ludique avec la langue, le plaisir de jouer fait aussi partie du récit; qu'on pense, par exemple aux épisodes de la « montgolfière » (O, p. 28-30), du « toboggan » (O, p. 78-79), des « carte[s] à jouer » (O, p. 123), au renvoi ponctuel au théâtre et à la mise en scène (mise en scène de l'écriture, des sentiments, des personnages) qui se prolonge dans une espèce de jeu masqué, propre à entraîner le lecteur sur de multiples pistes. On peut sans doute aussi parler du jeu sur la structure même du genre romanesque qui non seulement intègre la poésie et le conte, mais entraîne le récit sur un mode épique propre à l'imaginaire infantile. À cet égard, l'oscillation entre réel et fabulation maintient une certaine ambiguïté. Quant au jeu d'entre les jeux, bien connu sous le terme de *cache-cache*, il sollicite sans répit, dirions-nous, les compétences du lecteur l'obligeant à trouver lui-même sa propre voie dans ce foisonnement d'avenues offertes à sa lecture. Or, ce qui nous intéresse, ici, n'est pas tant la nature et la variété de tous ces jeux, quoique significatives, que les fondements qui soutiennent une telle surdétermination ludique. Il s'agit d'en saisir non seulement la fonction narrative, mais aussi et surtout la fonction constitutive dans la mesure où nous postulons que s'il y a jeu, c'est qu'il y a un *je* en jeu. Pris sous cet angle, il nous semble que l'aspect ludique du récit, tel qu'il nous apparaît au fil du roman, se répartit à travers le texte selon trois grands axes : le littéral, le théâtral et le feuilleté des savoirs. Trois versants de la même figure, celle d'un rapport ludique au monde qui recouvre, selon nous, une nécessité vitale qui a tout à voir avec l'infantile et qu'il convient maintenant d'aborder au plus près.

2.4 JEUX ET ENJEUX DU LITTÉRAL

La répétition : le plaisir à retrouver le connu

Le jeu sur le littéral va du simple jeu de mots à la manipulation de la forme romanesque par les ruptures et les combinatoires que produisent les ellipses, les retours, les digressions, l'intégration d'autres genres littéraires. Mais le jeu sur le littéral trouve d'abord et avant tout ses assises à travers les innombrables jeux de mots de toutes sortes qui émaillent le récit du début jusqu'à la fin à commencer par le titre lui-même, *L'Océantume*. Or, il se trouve que ce mot-valise issu d'un premier jeu homophonique sur « l'amertume » transformé *littéralement*

en « la mer tume » est produit par une substitution synonymique où « l'océan » n'a plus qu'à remplacer « la mer ». Il en va autrement en ce qui concerne les noms propres créés par Iode comme la *Milliarde* pour désigner la foule innombrable des ennemis et construit avec le suffixe très péjoratif « arde » comme dans *criarde*, *bavarde*, *bâtarde*, *trouillarde*, *braillarde*; ou encore *Cherchell*¹⁰⁶ obtenu par la simple fusion entre « cherche » et « elle » et qui transforme un nom de pur signifiant à signifié¹⁰⁷. Néanmoins, ce que l'on peut relever, ici, c'est que la formation de ces trois Noms qui, soit dit en passant, *condensent* en quelque sorte trois types de rapports dans le roman : le rapport à la langue (*L'Océantume*), le rapport aux autres (*la Milliarde*) et le rapport à soi (*Cherchell*), relève du processus primaire que Freud définit comme étant une « *condensation accompagnée de la formation d'un substitut*¹⁰⁸ ». Ainsi, il fait état de ce processus dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* où le mot « *famillionnaire*¹⁰⁹ », issu de la fusion des termes « *familier* » et « *millionnaire* », est donné en exemple de ce qui rapproche le calembour du travail du rêve et des formations de l'inconscient. Pour l'instant, retenons que la *condensation* est une opération qu'effectue le travail du rêve — suivant un processus qui n'appartient pas à l'élaboration consciente, dite « *secondaire* » — destinée à condenser en un seul terme, une seule image, un seul tableau même, sous l'effet d'une *force* de censure, une série de pensées latentes, phénomène dont Freud démontre pour la première fois le fonctionnement au sixième chapitre de *L'interprétation du rêve*¹¹⁰. Aussi, dans son analyse du mot d'esprit, Freud souligne que « [l]es mots sont un matériau plastique avec lequel on peut faire toutes sortes de choses¹¹¹ ». C'est cette plasticité que l'on retrouve à l'œuvre dans *L'Océantume* qui en expose un traitement varié en jouant sur l'effet sonore :

¹⁰⁶ Rappelons que Cherchell est aussi le nom d'une commune en Algérie. Il n'est pas exclu que Réjean Ducharme, amoureux inconditionnel du Dictionnaire, ait été frappé par la matérialité du nom correspondant à ses vues sur l'usage qu'il pourrait en faire. Quoi qu'il en soit, dans le contexte où le mot est utilisé par le romancier, il est clair que cela a tout à voir avec la condensation de deux idées (l'idée de recherche et l'idée de la mère) si ce n'est de deux mots. Ce qui, en la circonstance, ne change rien à notre démonstration.

¹⁰⁷ On pourra lire sur cette pratique l'article de Anne Éline Cliche, « Le nom de l'auteur » dans François Gallays, Sylvain Simard, Robert Vigneault (dir. publ.), *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes Tome VIII », 1992, p. 215-237.

¹⁰⁸ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 62.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 61-62.

¹¹⁰ Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Éditions du Seuil, trad. Jean-Pierre Lefebvre, 2010 [1900], p. 320 – 351.

¹¹¹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 87.

[...] c'est bien, c'est beau, c'est bon! » (O, p. 58, *la série*);
 [...] un peu comme on peut suivre un trottoir, un couloir...
 — Un tiroir, une histoire, un mouchoir, un entonnoir, un cigare... » (O, p. 61-62, *l'assonance*);
 L'humeur vagabonde nous a obnubilés à n'en plus pouvoir voir le bout de nos nez! (O, p. 62, *la rime*).

Or, ces jeux sur la sonorité impliquent bien d'autres variations dans le roman tels que

Un cri pousse en moi qu'il ne sert à rien de lancer. Un cri pousse en moi comme l'oxygène force dans la bonbonne. » (O, p. 24, *l'anaphore*);
 Elle doit être leur sœur. La sœur que j'aurais eue est morte quand je suis née. » (O, p. 11, *l'anadiplose*);
 Tu es fait comme moi; tu n'as qu'à faire comme moi. » (O, p. 37, *l'épiphore*);
 Pourquoi? Dites-moi pourquoi! (O, p. 46, *l'antépiphore*);
 Si tu ne te bats pas, tu es battue [...] » (O, p. 51, *le polyptote*);
 Plus elle avance, plus ses couleurs flamboyantes, flamboient [...] (O, p. 28, *le pléonasme*);
 Le coup d'œil le moindrement attentif sur une mappemonde nous découvre un littoral sectionné, lézardé, brisé, entrecoupé de larges et profondes fissures. » (O, p. 62, *la synonymie*);
 Comptant sur l'occurrence d'un flagrant délit, j'ai élaboré pendant la nuit le plan de l'offensive fatale, finale, létale. » (O, p. 16, *la paronomase*);
 C'est cela, la guerre de Troie, la guerre des Gaules, le traité d'Utrecht, la victoire des Aegos-Potamos. » (O, p. 51, *l'accumulation*);
 Elle a raccroché à son nez après lui avoir dit d'aller faire lonlaire. » (O, p. 13, *la dérivation*);
 Un grand sabot¹¹² blanc passe » (O, p. 135, *l'à-peu-près*);
 Ah! si nous ne t'avions pas, grosse valétudinaire!...¹¹³ » (O, p. 178, *l'hypocorisme*);
 Toux lait ans faons du vie l'âge çon sûr le ké en mail oh de bien. » (O, p. 134, *l'allographe*);
 Elle pleure comme une cleure, hurle et se débat comme un clébat. » (O, p. 15, *la forgerie*);
 Glouglou glouglou glouglou! » (O, p. 135, *l'onomatopée*)

Bien sûr, il ne s'agit, ici, que d'un aperçu de l'extraordinaire variété de jeux de mots et figures de rhétorique que l'on retrouve dans *L'Océantume*. Cependant, il se dégage de ce qui précède que la répétition, au niveau de la microstructure, est centrale dans ce jeu sur la

¹¹² On devrait lire « bateau » plutôt que « sabot ».

¹¹³ Ce qualificatif revient régulièrement dans le texte.

matérialité du langage. Or, ainsi que le rappelle Florence Guignard, « [...] la répétition fait [...] partie intégrante de l'Infantile¹¹⁴ », comme l'avait déjà montré Freud :

Avant tout mot d'esprit, il y a quelque chose que nous pourrions appeler *jeu* ou « *plaisanterie* ». Le jeu — gardons ce terme — apparaît chez l'enfant tandis qu'il apprend à employer les mots et à assembler des pensées. Ce jeu obéit vraisemblablement à l'une des pulsions qui forcent l'enfant à exercer ses aptitudes; ce faisant, il rencontre des effets de plaisir qui résultent de la répétition du similaire, du fait de retrouver le connu, d'une homophonie, etc., et qui s'expliquent comme étant des économies insoupçonnées en matière de dépense psychique [...] ¹¹⁵.

Ce plaisir à retrouver le connu Freud l'explique de la manière suivante :

Un deuxième groupe de moyens techniques utilisés par le mot d'esprit — unification, homophonie, utilisation multiple, modification de locutions connues, allusion à des citations —, permet de mettre en évidence un caractère commun, à savoir qu'on y retrouve quelque chose de connu toutes les fois qu'on aurait pu s'attendre à rencontrer quelque chose de nouveau à la place. Le fait de retrouver ainsi le connu est empreint de plaisir; et, une fois de plus, nous n'avons guère de mal à identifier dans un tel plaisir le plaisir d'économiser, à le rapporter à l'économie réalisée sur la dépense psychique [...] Que la rime, l'allitération, le refrain ainsi que d'autres formes littéraires de répétition de sonorités verbales similaires exploitent la même source de plaisir, à savoir le fait de retrouver le connu, voilà qui est également universellement reconnu¹¹⁶.

Dès lors, au fil de *L'Océantume*, on peut déceler *le plaisir à retrouver le connu* dans des calembours où un élément incongru vient s'immiscer dans une formule par ailleurs éculée telle que « [mes] efforts ont déjà porté des légumes¹¹⁷ » (O, p. 38), ou « [...] raides comme la fille de Loth après avoir été changée en statue de sucre¹¹⁸ » (O, p. 64), et encore « [pour] qui sont ces serpents qui sifflent à mes pieds¹¹⁹ » (O, p. 83). Notons, au passage, que dans ces exemples, l'accent est porté à ce point sur la matérialité du langage que les expressions, prises au pied de la lettre, voient leur sens figuré complètement escamoté au profit du sens

¹¹⁴ Florence Guignard, Denys Ribas (dir. publ.) « Résurgences de l'infantile traumatique dans la cure psychanalytique », Paris, Société psychanalytique de Paris, coll. « Kiosque, Perspective théorique », 2013, p. 4, en ligne, <<http://www.spp.asso.fr/wp/?p=5950>>, consulté le 23 mai 2015.

¹¹⁵ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit. p. 240.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 229-230.

¹¹⁷ Au lieu de l'expression courante « porté fruits ».

¹¹⁸ Nous savons tous que la fille de Loth a été changée en « statue de sel ».

¹¹⁹ Pastiche du vers célèbre de Racine dans *Andromaque*, acte V, scène 5 : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Jean Racine, « Andromaque », *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 224).

littéral. Cela dit, c'est « [c]e plaisir originel qu'on prend à retrouver le même [...] »¹²⁰ » dans le différent, qui motive l'emploi de la comparaison et qui est au service d'une économie au nom du pur plaisir :

[...] la comparaison est susceptible de trouver une utilisation qui entraîne un allègement du travail intellectuel, tant il est vrai, en effet, et généralement courant, que l'on compare le moins connu au plus connu, l'abstrait au concret et que l'on élucide, par cette comparaison, le plus étranger et le plus difficile¹²¹.

De là, il semble bien que le plaisir à retrouver le connu se profile aussi derrière ces excès par lesquels les personnages de *L'Océantume* sont appelés à se perdre pour, éventuellement... mieux se retrouver. Du moins, c'est ce qui semble transparaître, tout au long de la diégèse, à travers cette valse d'apparitions – disparitions qui affectent tôt ou tard chacun des personnages et qui représentent autant de digressions : Ina et ses entrées/sorties inopinées ; Inachos et son état végétatif, puis sa *résurrection*; Asie Azothe et son camp de vacances; Iode et l'Europe; Van der Laine et ses livres; Lange et ses voyages... Du point de vue de la macrostructure, c'est aussi, selon nous, le plaisir à retrouver le connu qui soutient, sous la plume imaginative de Réjean Ducharme, la prolifération de l'intertextualité, ainsi que l'intégration d'autres genres, tels que la poésie, le conte et l'épistolaire, dans ce roman, roman familial qui, incidemment, « [retombe] dans l'enfance du roman en tournant l'écrit en épopée bidon ou en semblant de roman de chevalerie¹²² » retrouvant ainsi, mine de rien, ici encore, un semblant de connu.

L'hyperbole : le plaisir de la démesure

Outre le plaisir à retrouver le connu, la *démesure* par sa figure emblématique, l'hyperbole, se retrouve à profusion dans la langue de Iode, adossée à la métaphore : « Parfois, la nuit, toute la terre de l'île se change en rats et les restes du château chancellent. » (O, p. 9) Rapportant des propos de Asie Azothe sur ses frères : « Ils s'assoient autour d'un lac, tétaient toute l'eau avec des pailles, emplissaient mille tombereaux avec les poissons

¹²⁰ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 369.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Anne Élane Cliche, *Le désir du roman*, op. cit., p. 101.

gigotant au fond, et ils partaient joyeusement pour la foire de Helsinki. » (O, p. 33) Et plus loin, s'agissant de faire en sorte que Inachos réagisse à sa léthargie...

Faire faire une crise à Inachos!... Autant vouloir débalourder un gyroscope avec une brouette! Autant déboulonner le pont de Québec avec des brucelles, aller nu-tête à pied débonder l'océan Glacial, faire peur à un porc-épic avec un cure-dent, ou scier en deux la tour de Pise avec un peigne! (O, p. 41)

La démesure que l'on retrouve dans la langue de Iode est à la mesure même, si l'on peut dire, de son caractère et de la perception qu'elle a d'elle-même, elle pour qui tout est noir ou blanc, mais dont la vision manichéenne révèle sans arrêt l'ambivalence qui la taraude. Elle qui se décrit comme « [...] arrogante, hautaine, prétentieuse, présomptueuse, froide et égoïste » (O, p. 26); qui se considère comme « obsédée sexuelle » (O, p. 87); elle qui se trouve « si laide » (O, p. 64) et pleine de « poux » (O, p. 32); qui hait comme si elle était « mille » (O, p. 47). Pourtant, cette Iode Ssouvie de la démesure est capable d'une affection tout aussi hyperbolique comme lorsque revenue de son périple en Europe, elle est sur le point de retrouver Asie Azothé après une trop longue séparation :

Je suis heureuse. J'attends mon petit bout de chou d'amie et cette attente est si fertile qu'elle m'a rendue comme enceinte, que je me sens déjà lourde des fruits plus doux que des vestiges que porteront tout à coup, quand mon regard s'emplira à déborder de son petit visage, ces branches d'âme où l'impatience fait fourmiller des fleurs plus aigres que des cris. Mon être espère avec une telle force qu'elle semble habiter et envelopper tout ce que je vois, tout ce qui me touche. Le plafond n'est pas peinturé en vert, mais en Asie Azothé. Plein de Asie Azothé comme une rivière est pleine d'eau, mon regard coule le long des plinthes, saute sur le plancher d'empreinte de couvre-chaussure en empreinte de couvre-chaussure. Le vide qui s'est fait en moi pour l'accueillir est plus grand que celui laissé au bord du quai par le navire parti. (O, p. 106)

Or, cette propension à l'exagération, à la démesure, cette tendance à l'hyperbole — que l'on retrouve parfois jusque dans l'usage de la majuscule telles ces lettres mystérieuses aperçues dans un cauchemar où sa mère l'accuse d'être triste : « Tu n'es pas gaie! Tu n'es pas joyeuse! Tu es triste! Et ta tristesse, tu la fais porter par tous! Et ta tristesse s'est introduite dans le sang de chacun pour rendre ses os plus mous que bave! V.S.A! V.S.A! V.S.A! » (O, p. 148-149) — relève de l'infantile comme le rapporte Freud :

L'exagération, qui continue de procurer du plaisir à l'adulte lui aussi, pour autant qu'elle sait se trouver une justification devant sa raison critique, doit être mise en

relation avec la démesure particulière de l'enfant, avec son ignorance de tous les rapports quantitatifs, avec lesquels il ne fait connaissance, on le sait, qu'après les rapports qualitatifs, Garder la mesure, modérer aussi les motions autorisées, voilà un fruit tardif de l'éducation et un gain obtenu par inhibition réciproque des activités psychiques rassemblées dans un seul et même ensemble cohérent. Là où cette cohérence se trouve affaiblie, dans l'inconscient du rêve, dans le monoïdéisme des psycho-névroses, le manque de modération de l'enfant réapparaît¹²³.

Ainsi, le plaisir à retrouver le connu traduit par tant de figures de répétition dans la langue de Iode, comme la démesure figurée par le constant recours à l'hyperbole que l'on trouve en surabondance dans le texte vont, à l'occasion, s'appuyer sur d'autres figures impliquant déplacements, fautes de raisonnement, contresens, représentations indirectes (métaphores, métonymies) et représentations par le contraire (ironie) . En ce sens, on peut dire que les processus primaires, c'est-à-dire, les processus prenant leur source dans l'inconscient et que Freud associe à la fois à la « [...] technique du mot d'esprit fondé sur des mots [et à la] formation du rêve [...] »¹²⁴ agissent dans la structure langagière de *L'Océantume*, à tel point que nous pourrions soutenir que ce roman est pratiquement un roman qui révèle ce que serait un monde livré aux processus primaires, car ces processus ne cessent de mener Iode à des impasses en créant une poétique qui en constitue l'interprétation et la symbolisation.

Le jeu mis en scène

Au vu de ce qui précède, il nous semble parfaitement cohérent que le jeu soit dès lors représenté, mis en forme, mis en scène dans le texte. À ce compte, on peut dire qu'il y a, ici, un véritable discours sur le jeu dans *L'Océantume*, discours qui soutient que le jeu appartient à l'enfance, mais aussi à l'art poétique. Par exemple, ce qui ressort avec force de l'épisode de la « montgolfière » (O, p. 28 - 30), épisode où Iode et Asie Azothe s'accrochent à « une échelle de cordage aérienne à demi fondue » (O, p. 28) pour ensuite se laisser haler par le ballon à la dérive, c'est non seulement la prétendue gratuité du geste des deux protagonistes qui ne serait posé que par pur amusement, mais, surtout, l'apparente gratuité de cette apparition dans la diégèse. Or, précisément, c'est cette apparente gratuité, alliée à une représentation de la légèreté et de l'insouciance, qu'on semble vouloir mettre de l'avant dans

¹²³ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 396-397.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 174.

le récit. Une gratuité qui fait, par exemple, que les mots que Inachos « [...] assimile avec le plus de voracité, qu'il caresse avec le plus de plaisir, sont les moins utiles, les plus inopinés » (O, p. 40). Le texte semble en effet soumis à la loi du pur plaisir de l'impromptu où tout à tout moment peut être prétexte à jouer :

Nous sommes dans la chaufferie et nous attendons que Asie Azothe arrive. Un enchaînement intempestif de pointes et de facéties a provoqué une hilarité que la moindre bêtise fait éclater comme baril de poudre aussitôt qu'on commence à la dominer.

— Plus chauve que vous, docteur, n'est pas trouvable. Le crâne de Yorick n'était pas moins poilu quand le fossoyeur l'a passé à Hamlet
Inachos n'en peut plus de rire : il gémit, siffle. (O, p. 42)

[...] Alors, soudain, Asie Azothe apparaît, et le miracle arrive. Le caractère particulier de la maison l'a induite à se prendre pour un amiral. Envahis de gaieté nous ne l'avons pas entendue descendre l'escalier.

— Debout là-dedans ! Fixe, moussaillons ! N'a-t-on plus de respect pour les galons ?

Spontanément, Lange et moi jouons le jeu. (O, p. 43)

Ce pur plaisir du jeu pour le jeu se retrouve également dans l'épisode du « toboggan » qui ressemble à un pur plaisir du texte où quelque chose d'inopiné apparaît dans la diégèse pour caractériser les personnages eux-mêmes :

Je lui demande si elle veut se faire traîner. Elle crie que oui et se jette à plat ventre sur mon toboggan. Elle s'agrippe bien aux cordes : elle a l'habitude : elle *pare par* anticipation à tout danger et à tout vertige. Je me passe la guide au cou, me mets à courir ; nous *dévalons*, une *avalanche* nous emporte. Asie Azothe est aussi *légère* qu'elle est pâle, *légère comme* un nuage, si *légère qu'elle* absorbe toute pesanteur, *que* les patins glissent plus vite *que* je ne cours, *que* nous montons *comme* un cerf-volant. (O, p. 78, nous soulignons)

Notons que la phrase elle-même est emportée par la glissade et l'accumulation. Une telle assuétude au jeu peut même, pour Iode et Asie Azothe, verser dans la cruauté la plus gratuite : le plaisir de faire souffrir...

Pendant la récréation, nous avons attrapé deux grenouilles qui, chacune attachée par une patte à un des nos lacets, sont suspendues comme des jeannettes à nos cous. Encore froides, elles gigotent, à l'insu de tous, sur nos poitrines encore tout en sueur de la violence de nos jeux. » (O, p. 114-115)

Ce jeu cruel rappelle ce constat de Freud : « Le caractère infantile est en général facilement porté à la cruauté, car l'obstacle qui arrête la pulsion d'emprise devant la douleur

de l'autre : la capacité de compatir, se forme relativement tard¹²⁵. » Les jeux d'enfants sont liés au pulsionnel. Le roman fabrique sans arrêt une création verbale qui ne manque pas de toucher juste et de donner à entendre la part de savoir que le roman charrie. En ce sens, la poésie a ceci de commun avec le jeu qu'elle se voue à la matérialité du langage pour en extraire du sens inédit.

Ah! si nous ne t'avions pas, grosse valétudinaire!... Ce qu'elle porte religieusement sous son bras : *Les Œuvres complètes* de Émile Nelligan. C'est tout ce qu'elle conserve de son passé. Elle a sacrifié le reste d'un seul geste. N'est-ce pas assez chou pour toi? Est-ce que tu ne trouves pas cela kiki comme tout?
— Sauf ce recueil, j'ai envoyé tout paître. Adieu, seaux, taches, torchons...!
(O, p. 178)

Dès lors, ce n'est pas n'importe quelle poésie de n'importe quel poète que Faire Faire conserve. Elle conserve *Les Œuvres complètes* d'un poète, Émile Nelligan, au profit duquel elle envoie *tout paître*, imitant ainsi par le geste, celui-là même que le poète a posé de son vivant. Ce qui est intéressant dans ce pied de nez, c'est que cette tirade nous est livrée dans un jeu d'assonances avec le vers de la célèbre fable de Lafontaine « La laitière et le pot au lait » où la laitière, qui vient de laisser choir sur le sol son pot au lait et, du même souffle, ses rêves de fortune, s'écrie entre autres : « [...] adieu veau, vache, cochon¹²⁶ [...] », la version pastichée nous renvoyant au contraire à une libération où perdre, abandonner, détruire, lâcher, peut toujours se retourner en jeu, en « "jouer" ou "jouir"¹²⁷ ».

Tout compte fait, le rapport que Iode entretient avec le jeu apparaît, à bien des égards, telle une revendication de l'infantile transfigurée par la poésie du roman de Réjean Ducharme. Aussi, l'enfance n'est ni liberté, ni gratuité, ni innocence :

Il s'allonge contre la fournaise et joue à n'être rien. Avant, il réussissait tellement bien à mimer la mort que, malgré la chaleur suffocante des lieux, ses mains devenaient de glace et ses lèvres mauves, Quel mal j'ai eu à l'amener à seulement s'apercevoir qu'il jouait la comédie. (O, p. 38)

Rappelons que cet état d'impotence qui affecte Ino (Ina ne l'a pas encore renommé Inachos) survient au lendemain du jour où la mère, encore soûle, harangue Iode et Ino à propos de la

¹²⁵ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, op. cit., p. 121.

¹²⁶ Jean de Lafontaine « La laitière et le pot au lait » *Fables*, Paris, Gallimard, 1991, p. 210-211.

¹²⁷ Petr Vurm, op. cit., p. 140.

mort de sa fille aînée, Ina 39, en s'adressant à eux comme « à des coupables, des meurtriers » (O, p. 36). Alors, si Iode affirme qu'il « jouait la comédie » c'est parce que cette paralysie provoquée par la parole se rapproche du registre du théâtre : destin des symptômes hystériques qui furent longtemps pris pour des feintes : « *Singeant* la voix aiguë et les accents comminatoires de Ina, il répète jusqu'à bout de souffle les bouts les plus sanieux de son réquisitoire. » (O, p. 37, nous soulignons) C'est donc par amour pour son frère que Iode décide de prendre les choses en mains encouragée par Lange : « Je réussirai à la guérir; à la faire tenir debout, marcher, et surtout : vouloir. » (O, p. 38) Dès lors, c'est par le jeu, la meilleure arme de l'enfance, que Iode entend combattre les dégâts laissés par une mère alcoolique et revancharde. C'est par le jeu et la parole qu'elle apprend le vocabulaire à Ino : « Les mots qui lui plaisent, il faut que je les lui répète cent fois, puis que je les lui écrive. Plus je les lui écris gros, plus il les trouve beaux. » (O, p. 39) Plus loin : « Il a passé une semaine à m'appeler "Stil-de-grain". Il trouvait stil-de-grain si drôle qu'il en avait pour une heure à rire aux larmes après l'avoir prononcé. » (O, p. 40) Or, c'est justement à la suite « [d']un enchaînement intempestif de pointes et de facéties » (O, p. 42) au moment où Asie Azothé se joint à Iode et Lange et ajoute à la gaîté générale : « Debout là-dedans! Fixe, moussaillons! N'a-t-on plus de respect pour les galons? » (O, p. 42) que Inachos tente de se mettre sur les jambes, chose qu'il avait toujours refusé de faire jusqu'alors malgré toutes les astuces déployées : « Victoire! soupire Lange, nous prenant par le cou et nous serrant contre son bedon. » (O, p. 43). Ce sera le début du rétablissement de Ino révélant ainsi que le jeu était bien au service d'autre chose que lui-même. Il apparaît donc que pour Iode le jeu à une valeur curative, un jeu vecteur d'amour, mais surtout une confirmation de la puissance de la parole. Du moins, c'est ce que l'épisode met en scène. C'est ce que souligne encore Iode lorsqu'une nuit elle analyse lucidement son rapport avec Asie Azothé :

Mais le meilleur personnage, la marionnette maîtresse de ce théâtre par lequel je me fais si sottement posséder, c'est Asie Azothé. Avec elle, c'est jusqu'aux larmes, jusqu'à la passion, jusqu'au sang que je me laisse être dupe, que je me laisse jouer de bon tour. » (O, p. 76)

Si Iode accepte d'être « dupe » c'est bien par amour. En ce sens, elle réaffirme le proverbe populaire *l'amour rend aveugle* et laisse ainsi entendre que pour aimer il faut, d'une certaine façon, *jouer le jeu*¹²⁸.

Jeu du sens, sens du jeu

Par ailleurs, si l'on se joue des savoirs dans *L'Océantume*, c'est au service d'une polysémie qui donne toute sa portée à l'écriture de Réjean Ducharme :

Je suis nyctalope. Ce qui veut dire que je garde ma chaleur. Ce qui veut dire que j'ai besoin de toute ma chaleur pour avoir chaud. Ce qui veut dire que ceux qui aiment se faire embrasser feraient mieux d'aller se faire embrasser ailleurs. Ceux qui prétendent que nyctalope veut dire autre chose se fourrent un doigt dans l'œil.
(O, p. 108)

« Nyctalope » ne signifie pas ce que Iode lui fait dire, mais renvoie à ce plaisir d'enfant qui consiste à inventer des sens qui ne sont justement pas ceux que les dictionnaires ou les encyclopédies nous donnent, tout en reprenant la forme des définitions. Cela nous ramène au rapport infantile au langage que Iode entretient jusqu'à affirmer qu'il suffit de croire qu'un mot signifie une chose pour qu'il en soit ainsi : « Ne pas se rappeler sur le coup que la capitale de la Norvège est Helsinki... Cela est-il agréable ou désagréable? » (O, p. 167) Outre le fait que la capitale de la Norvège est Oslo, qu'il suffise de se rappeler que la narratrice elle-même nous dit au début du récit que les huit frères de Asie Azothe sont finlandais et qu'ils vont régulièrement à la foire d'Helsinki après avoir bu (O, p. 33). Mais au-delà de ces quelques exemples, c'est surtout l'extraordinaire multiplication des savoirs en tout genre (littéraires, philosophiques, scientifiques, etc.) que Réjean Ducharme met en jeu derrière un mot, une phrase, un concept, sans que le lecteur en soit nécessairement averti, un jeu des savoirs où la multiplication du sens ressemble à un véritable « jeu de cache-cache¹²⁹ », selon le terme de Gilles Marcotte. D'ailleurs, ce jeu de cache-cache nous semble bien être signifié dans un épisode, celui des « carte[s] à jouer » (O, 123-124), lorsque Iode, Inachos et Asie Azothe arrivent à l'improviste chez Lange et que Asie Azothe, *flairant* une présence occulte,

¹²⁸ *Les non-dupent errent* dirait Lacan... et Marivaux aussi nous rappelle, avec sa pièce « Le jeu de l'amour et du hasard », qu'en amour il faut savoir *jouer*.

¹²⁹ Gilles Marcotte, « Ducharme, lecteur de Lautréamont », *loc. cit.* p. 95.

se met « [...] en chasse de qui est caché. » (O, p. 123), car « [q]uelqu'un se cache : elle en est convaincue. Elle le trouvera : elle l'a décidé. » (O, p. 123) Or, à la lumière de tout ce qui précède concernant le jeu, il nous apparaît que c'est exactement cet exercice de recherche et de découverte effectué par Asie Azothé qui est demandé au lecteur¹³⁰. Aussi, bien qu'il faille distinguer, ici, ce qui est appartient au registre des personnages (le jeu de cache-cache lié aux fausses assertions de Iode entre autres) de ce qui appartient au registre de l'auteur (le jeu de cache-cache concernant l'utilisation des citations non déclarées par exemple), il n'en demeure pas moins que nous nous avons là, construit par le texte, quelque chose qui fait sens. Quel est donc ce sens qui pointe, pour ainsi dire, à travers ce jeu dit de cache-cache?

2.5 JEU ET ENJEU DE LA MAÎTRISE

Il nous semble que la réponse est assez simple. En fait, comme nous le soutenions en introduction, le jeu de cache-cache est un jeu de prédilection de l'enfance. Il consiste soit à se cacher et à faire en sorte que les partenaires du jeu vous *trouvent*, soit à chercher et à *trouver* vous-mêmes des partenaires cachés. Dans les deux cas, il y a une mise au jour qui se fait et, du même souffle, une nécessaire *reconnaissance*... du sujet. Plus la difficulté est grande, plus la reconnaissance est jouissive et il nous semble que c'est à cette jouissance que le lecteur, un lecteur savant, est convié. En relevant les pistes de toutes sortes laissées dans le roman, celui-ci est non seulement amené à faire des découvertes, mais aussi à constater le brio du dispositif et, du même souffle, du maître du jeu, en l'occurrence Réjean Ducharme, tout en recevant lui-même une évidente émulation du fait de sa sagacité. Il y a donc un bénéfice enregistré de part et d'autre dans l'exercice. Or, il nous apparaît que cela renvoie exactement au fondement même de la véritable nature du jeu tel qu'élaboré par Freud dans « Au-delà du principe de plaisir » lorsqu'il aborde « [...] le mode de travail de l'appareil psychique dans l'une de ses toutes premières activités normales : le jeu des enfants¹³¹ » en prenant, pour modèle d'analyse, le fameux « fort-da » de *l'enfant à la bobine*. Rappelons que l'enfant, selon l'observation rapportée par Freud, âgé d'à peine un an et demi, privé de sa mère partie

¹³⁰ Nous ne parlons pas, ici, de la supputation d'un sens caché toujours à découvrir, supputation pouvant mener au *délire d'interprétation*. Nous parlons des savoirs qui font sens dans l'œuvre et qui peuvent être mis au jour par le jeu de la recherche et de la découverte.

¹³¹ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, trad. Jean Laplanche, J. B. Pontalis, Folio 15, 1981 [1920], p. 57-62.

travailler, chaque fois s'exprime en lançant une bobine retenue par une ficelle tout en émettant un o-o-o-o-o sonore qui signifie *parti* (fort en allemand), puis ramène la bobine en saluant sa réapparition par un joyeux *voilà* (da en allemand). Freud en déduit que l'enfant rejoue la scène traumatique du départ de sa mère et se dédommagerait « [...] en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il [peut] saisir, le même " disparition-retour "¹³². » À ce sujet, il précise plus loin : « On voit bien que les enfants répètent dans le jeu tout ce qui leur a fait dans la vie une grande impression, qu'ils abrégissent ainsi la force de l'impression et se rendent pour ainsi dire maîtres de la situation¹³³ ». Or, « se rendre maître » cela veut aussi et surtout vouloir dire *se rendre sujet* puisque l'acte de maîtriser implique d'abord qu'il y ait un sujet qui exerce cette maîtrise et qu'il soit reconnu comme tel. Et c'est là, à notre sens, l'enjeu du ludique et du jeu de cache-cache en particulier qui se trouve au fondement de *L'Océantume*. Or, si par la nomination le sujet chez Réjean Ducharme joue sur la matérialité du Nom pour tenter de nier la place de l'Autre, ce sujet joue de l'intertextualité pour se construire à travers les mots des autres et, finalement, pour exercer sa maîtrise en créant, par le jeu, un espace où il va jusqu'à subvertir les règles. Nous avons donc là trois perspectives qui ont, en leur fond respectif, tout à voir avec la castration, en ce sens qu'elles mettent en œuvre une problématique de séparation du sujet d'avec l'Autre. Il ressort de ce qui précède que la dynamique du jeu, telle que nous l'observons dans *L'Océantume* et telle que nous la comprenons à la lumière des considérations psychanalytiques amenées plus haut, rejoint, sinon interprète les velléités du devenir dont témoigne Iode à travers son projet d'aller jusqu'au bout du littoral. Ce pseudo voyage initiatique imaginé par Réjean Ducharme et qui met en œuvre le désir d'une Iode d'échapper à sa mère, c'est-à-dire de se séparer d'elle, s'inscrit d'abord par le traitement d'une langue-chose (le littéral) qui relance invariablement *le je en jeu* pris dans les vicissitudes de l'éternel dilemme : *être ou ne pas être*, c'est-à-dire, dans la langue de Iode, *tout englober ou être englobés par tout*.

¹³² *Ibid.*, p. 60.

¹³³ *Ibid.*, p. 61-62.

CHAPITRE 3

LES MOTIONS PULSIONNELLES

La pulsion met le corps dans une tension constante. Elle cherche l'issue, escalade les organes et les fonctions somatiques, ces sourds-muets qu'elle anime, mais ne la délivre pas. C'est à leur propre fin que les pulsions travaillent, et où la trouveront-elles mieux que dans les métamorphoses de la parole¹³⁴ ?

Gérard Pommier

L'enfance est sans contredit l'objet central de *L'Océantume*, mise en forme dans une poétique qui travaille les matériaux de l'infantile. Ainsi, le *roman familial* cadre cette épopée langagière où l'on retrouve l'ambivalence des sentiments, le rapport à la langue prise dans sa matérialité et, d'une manière plus générale, le jeu structurant l'ensemble au profit d'un sujet de l'énonciation perpétuellement en devenir. Ce statut de l'infantile, moteur de la poétique ducharmienne dans *L'Océantume*, et dont les personnages sont les signifiants, génère une figure de l'inceste arrimée à la pulsion orale, figure qui se déploie à travers tout le roman. Rappelons que par inceste nous entendons ce que la psychanalyse définit comme étant le désir de fusion avec l'Autre, de faire Un, d'être tout, dans la dénégation du manque, du trou, de l'incomplétude issue de la division qu'implique la castration symbolique. Ce rapport incestueux à l'Autre, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, se révèle au fil de *L'Océantume*, non seulement chez Iode, dans le nom de Cherchell, entre autres, mais dans le rapport entretenu avec la langue elle-même, éprouvée comme une langue-monde liée aux puissances pulsionnelles et où le mot et la chose seraient indissociables. Ce rapport que Réjean Ducharme installe à tous les niveaux du récit et qui révèle un registre infantile met en lumière une donnée fondamentale de notre rapport imaginaire à la langue maternelle :

¹³⁴ Gérard Pommier, « Comment faisons-nous pour nous tenir droit? » *Figures de la psychanalyse, Logique des corps*, Éres, n° 13, 2006, p. 64.

On appelle langue maternelle la langue dans laquelle nous sommes plongés et où, de ce fait, l'illusion d'une rencontre directe avec le monde est en quelque sorte éprouvée. On a l'impression que dans sa langue maternelle, l'écart entre signifié et signifiant n'existe pas vraiment. D'où toutes ces perceptions instrumentales de la langue, qui font croire que parler serait ni plus ni moins faire usage d'un moyen de communication¹³⁵.

Or, dans *L'Océantume*, c'est ce sentiment d'adéquation perdue qui fait aller et venir les personnages et qui leur confère une parole si particulière où pulsion orale et inceste sont intimement liés.

3.1 PULSION ORALE/PULSION D'EMPRISE

La parole continue ainsi de rouler la pulsion avec elle : elle ne la soulage pas et la pousse seulement un peu plus loin, offrant au corps la précaire issue de son chemin. En route! Nous voyageons chaque fois que nous nous adressons à quelqu'un. Nous partons quand nous parlons¹³⁶.

Gérard Pommier

Vers le début du récit, Iode rêve d'escapade en compagnie de Asie Azothe et fantasme leur premier voyage :

Nous nous répandrons sous tout l'azur, comme le vent et la lumière du soleil. Nous nous mêlerons au monde comme une goutte d'encre à l'eau d'un verre : à toute sa surface comme à toute son épaisseur. Nous nous diluerons en lui jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien de nous que lui. Nous nous laisserons absorber par la création tellement qu'à la fin ce sera nous qui aurons absorbé. (O, p. 49-50)

Cette idée d'être « absorbé » au point « d'absorber », Iode l'explicite justement plus loin à travers ce qu'elle définit comme étant la *Milliarde* en précisant : « Pense à ce qui est hors de nous, à ce que nous ne portons pas; à ce qui ne nous suit pas. » (O, p. 50) Ainsi, du point de vue de Iode, il s'agit bien de tracer une frontière entre *dedans* et *dehors*, c'est-à-dire entre ce qui est *en nous* et ce qui est *hors de nous*. Cette idée constitue le leitmotiv du roman, idée que Iode reprend plus loin lorsqu'elle poursuit son explication au sujet de la confrontation qu'elle

¹³⁵ Anne Elaine Cliche, « What's the matter » dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.) *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 203-204.

¹³⁶ Gérard Pommier, « Comment faisons-nous pour nous tenir droit? », *loc. cit.*, p. 64.

entrevoit avec la Milliarde : « Ne crois que moi : je suis la seule qui soit du même côté que toi. Il y a la guerre, tout le temps. Si ce n'est pas toi qui vains, c'est toi qu'on vainc. Si tu ne te bats pas, tu es battue. » (O, p. 51) Dès lors, il est intéressant de constater que c'est exactement le même discours que tient Faire Faire au point d'employer pratiquement les mêmes mots pour expliquer sa vision du monde lors de sa troisième rencontre avec Iode alors que celle-ci est confinée à la prison de Mancieulles : « Ceux qui disent : Paix et justice, ce sont ceux-là mêmes qui t'interdiront la terre, qui te diront : C'est ma terre, ne marche pas dessus; ce sont ceux-là mêmes que tu dois vaincre si tu ne veux pas vivre vaincue. » (O, p. 93-94). Au-delà du fait que la répétition d'un discours, pratiquement dans les mêmes termes, par deux personnages différents met en scène l'idée de *fusion*, on peut dire que l'alternative insistante entre « manger ou être mangé » revient régulièrement dans le texte telle une ritournelle comme lors de cette séance d'entraînement à laquelle participe Iode en compagnie de Inachos et de Asie Azothé : « J'en ai assez d'attendre : je cours, je fends la foule, fends les rangs de maïs et d'oignons, les frontières, l'horizon, le vent, la pluie. Ce que je pénètre ne me pénètre pas. Ce qu'on fend est brisé, vaincu. Je fends la vie. » (O, p. 127) Ainsi, toutes ces expressions reviennent, en définitive, à reformuler la sentence que Faire Faire elle-même prononce lors de sa séance d'hypnose, et qui rappelle la réversibilité pulsionnelle dont nous avons déjà fait état : « Le châtimement de ceux qui ne peuvent pas tout englober est d'être englobés par tout! » (O, p. 185). Aussi, ce que nous avons noté concernant l'intertextualité comme relevant pratiquement de la dévoration, nous le retrouvons dans le discours des personnages et dans ce qui les anime au plus près de leur constitution. Dit autrement, Réjean Ducharme met en scène, et ce à tous les niveaux du récit, une dynamique qui renvoie aux plus anciennes motions pulsionnelles dont Freud nous décrit l'activité dans « Pulsions et destin des pulsions » :

Les stades préliminaires de l'amour se présentent comme des buts sexuels provisoires pendant que les pulsions sexuelles accomplissent leur développement compliqué. Le premier but que nous reconnaissons, c'est *incorporer* ou *dévor*er, un type d'amour qui est compatible avec la suppression de l'existence de l'objet dans son individualité et qui peut donc être qualifié d'ambivalent¹³⁷.

¹³⁷ Sigmund Freud, « Pulsions et destin des pulsions » *op. cit.*, p. 41.

Freud y revient d'une manière encore plus précise dans son article sur la dénégation où il décrit le travail de la pulsion orale, genèse de notre rapport à l'autre, et qui permet de comprendre les fondements de l'amour et de la haine :

Exprimé dans le langage des motions pulsionnelles les plus anciennes, les motions orales : cela je veux le manger ou bien je veux le cracher, et en poussant plus avant le transfert [de sens] : cela je veux l'introduire en moi, et cela l'exclure hors de moi. Donc : ça doit être en moi ou bien en dehors de moi. Le moi-plaisir originel, comme je l'ai exposé ailleurs, veut s'introjecter tout le bon et jeter hors lui tout le mauvais. Le mauvais, l'étranger au moi, ce qui se trouve au-dehors, est pour lui tout d'abord identique¹³⁸.

De fait, il nous semble que c'est bien ce qu'exprime Iode dès les débuts du roman :

Les champs de pommes de terre ne sont pas rares le long du chemin. Que j'aie faim ou non, j'en déterre toujours une couple de tubercules en passant. Je les essuie ma robe, je broie leur pulpe dure et juteuse. Le goût est bon, d'autant plus qu'il se mêle au plaisir de déposséder et posséder, de détruire et recevoir en soi. (O, p. 19)

Tout *avalier* est justement le projet de *L'Océantume*, projet qui motive le désir de voyage de Iode et qu'elle exprime on ne peut plus clairement un peu plus loin : « Nous marcherons sur le bord de l'océan, vers le sud. Nous suivrons le littoral, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus. » (O, p. 55) Or, un littoral, par définition, c'est ce qui borde la mer; le suivre « jusqu'à ce qu'il n'en reste plus » veut aussi bien dire se *fondre à la mer*. Le littéral, la lettre, le Nom occupent en quelque sorte la même fonction, en faisant *littoral* au trou, au manque, à ce qui ne peut se nommer¹³⁹. Or, c'est justement par une *crue* du littéral, une *inflation verbale*, si l'on veut, que Iode, Asie Azothé et Inachos tentent, dans l'une de ces réunions qu'ils tiennent dans la chambre ancillaire de répondre à la question « Un littoral est-il interrompu ou ininterrompu? Pue-t-il? » (O, p. 61) La question elle-même naît de la similarité des sonorités où un mot en appelle un autre et où le jeu sur la langue prédomine sur le sens. À tout prendre, ce passage est exemplaire de l'usage que fait Réjean Ducharme de la lettre dans le roman. Ainsi, la

¹³⁸ Sigmund Freud, « La négation », *Résultats, Idées, Problèmes Tome II 1921-1938*, Paris, Les Presses Universitaires de France, trad. Jean Laplanche, 1985 [1925] p. 137.

¹³⁹ À propos du littéral/littoral, leitmotiv au fond même de tout le roman, on ne peut s'empêcher d'y entendre une apparente correspondance avec le « Litraterre » de Jacques Lacan publié en 1971 et réédité dans *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 11-20. Mais le littoral ducharmien a ses effets propres, comme ce mémoire le démontre, et ne correspond pas tout à fait aux avancées de Lacan sur la lettre dont la fonction est de faire trou et rature.

langue elle-même devient le prétexte d'une logorrhée où, sur près de deux pages, l'auteur y va de jeux de mots en jeux de mots basés, entre autres, sur l'homophonie, consacrant ainsi la prévalence de l'oralité et de la plasticité de la lettre; jeux où se fabriquent des figures de répétition que nous avons déjà identifiées telle l'assonance : « Un tiroir, une histoire, un mouchoir, un entonnoir, un cigare... » (O, p. 62); la définition loufoque et le non-sens : « Est-ce que "large comme un fou" est plus large que "large comme tout" » (O, p. 62); l'accumulation : « Je me contenterai de citer onze noms : Saint-Jean, Penobscot, Hudson, Susquehanna, Rio Grande, Orénoque, Amazone, Paraguay, Chalia, Choile et Gallapagos » (O, p. 62), etc. Cette crue du littéral constitue une véritable digression qui fait lien avec ce que Faire Faire appelle plus loin, lors de son troisième échange avec Iode à la prison de Mancieulles, « chinoiser » (O, p. 89), suivant la définition qu'elle-même en donne alors : « parler est chinoiser » (O, p. 89) :

Bonjour madame, votre mari est cocu. Ah oui? On ne peut plus : l'amant de ma femme a couché avec sa maîtresse. Qu'est-ce que cela peut vous faire? Cela me fait trouver belle la vie. J'aime mieux voyager sur mer que sur terre. Un navigateur portugais de l'an 1457 m'a raconté une histoire que je n'oublierai jamais et qu'il faut que je te rapporte. (O, p. 89)

Aussi, on se rend vite compte dans la suite de ce passage que ce *parler chinois*, veut dire *parler sans arrêt*, jusqu'à dire n'importe quoi, pourvu que la *machine à paroles* ne s'arrête pas (exactement comme dans le cas de la *machine à comparer* analysée dans le deuxième chapitre). En fait, comme Iode le dit si bien, plus loin, lorsqu'elle est confrontée à l'angoisse du départ, « le délire noie tout » (O, p. 158). Indirectement, c'est encore ce principe que Iode défend plus tard dans le roman lorsqu'elle soutient son point de vue sur l'énonciation face à l'ignorance de Inachos : « Entre faire quelque chose (mentir) et rester plantée là à ne rien faire (ne pas mentir), je choisis faire quelque chose. » (O, p. 167) Dès lors, chinoiser c'est non seulement noyer la lettre par la digression, mais c'est aussi étranger la langue au point de la vider de son sens et cela peut aller dans toutes les directions, l'idée étant de combler un irrépressible sentiment de manque, comme dans ce passage où Iode vitupère face à la lenteur de Inachos au moment où ils sont sur le point de partir :

Est-ce à Montevideo qu'est tout ce qui nous manque? Pour en avoir le coeur net, allons-y! Est-ce à Pékin? Courons-y! Est-ce à Castellon de la Planta? Faisons le chemin à dos d'âne! Ce qui te manque, mettons que c'est une montagne, une

montagne dont tu ne sais encore rien sinon qu'elle n'est pas parmi celles que tu as vues par ici. Tu n'as qu'à me suivre. Je connais par là-bas, se dressant de loin en loin, des milliards de chaînes, parmi lesquelles j'en suis sûre, tu trouveras ton sommet. Assez de badinage! Viens! Et vous, les Antillais, arrière! nous arrivons! Et vous, les Chinois, arrière! laissez-nous passer! Dépêche, Inachos! Vite! Arrive! Tire vite tes bas! Tire vite ta source de la Sierra Madre! Tire une ligne! Tire l'épée! Tire des larmes! Tire sur les tigres! Tire cette épine de ta joue! Tire raison des injures! Tire-moi par les cheveux pour que nous chevauchions plus vite! La cheminée tire bien : tire la cheminée! Pullule! Bouillonne! Jaillis! Embrase! (O, p. 156-157)

Mais, encore une fois, Réjean Ducharme nous montre les limites de cette posture, car même le non-sens fait sens en quelque sorte puisqu'il s'inscrit dans un discours qui est celui du déni. À ce compte on peut dire que Iode est non seulement dans le sens, mais elle ne finit plus d'en créer. Quoi qu'il en soit, la digression, le parler chinois, le sens/non-sens, les jeux de mots de toutes sortes, ces stratégies qui reviennent de telle façon qu'elles constituent l'épaisseur du roman, nous indiquent que quelque chose insiste, quelque chose fait retour qui demande satisfaction. Fonction même de la pulsion qui ne peut être en elle-même perçue, mais qui, par ces effets de butée et de répétition, se signale comme le retour « en circuit¹⁴⁰ » d'une activité pulsionnelle. En l'occurrence, toutes ces stratégies mises en scène par Réjean Ducharme, et où s'installe une dynamique alliant « la dévoration par la langue du sujet de l'énonciation et la dévoration de la langue par le sujet¹⁴¹ » correspondent au travail de la pulsion orale. Seulement, si la pulsion orale est à ce point représentée dans *L'Océantume*, on doit considérer qu'elle travaille nécessairement avec l'énergie de la pulsion d'emprise, tout aussi présente dans le roman, Faire Faire Desmains en étant l'un des représentants :

Des mains me saisissent aux chevilles. Merde! Les mains tirent irrésistiblement. Que puis-je faire? [...] Elle me prend, me soulève, me porte à bout de bras et, pivotant follement dans les joncs, me fait tourner. C'est nulle autre que Faire Faire. Elle est seule. Elle ramasse le livre qu'elle a posé par terre avant de me saisir aux chevilles. (O, p. 177)

De fait, nous relevons que le désir de fusion de Iode passe nécessairement par la pulsion d'emprise, pulsion qui l'a fait se commettre dès les premiers instants de sa rencontre avec Asie Azothe :

¹⁴⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014, p. 200.

¹⁴¹ Anne Élane Cliche, *Le désir du roman*, op. cit., p. 82-83.

Je suis vaincue, et je me laisse envahir de curiosité et de désir. On m'a brisée et j'explose. Je ne sais comment me donner à Asie Azothé : je me jette dans ses mains, comme si j'étais un jouet longtemps convoité. Je ne sais comment être prise par elle : je m'empare d'elle. (O, p. 17)

De là, nous comprenons que « tout englober [ou] être englobés par tout » (O, p. 185) peut aussi vouloir dire *prendre ou être pris*. Ainsi, c'est la poussée de la pulsion d'emprise qui fait se jeter Iode sur le guide-rope du ballon dans l'épisode de la montgolfière, comme c'est la poussée de la pulsion d'emprise qui l'entraîne dans la mésaventure de la moufette ou qui la fait se saisir des gours de York pour les cacher dans la cale de sa maison-navire. C'est encore la poussée de la pulsion d'emprise qui fait courir Inachos, lui qui veut devenir « le plus grand coureur de longues distances de tous les temps » (O, p. 45) et qui, pour y arriver, doit donc en passer par une maîtrise obsessionnelle de sa musculature. Rappelons enfin que Iode est animée par un désir de savoir et que le *faire* de ce désir se traduit dans le roman par la volonté d'aller à la source de la Ouareau. Or, il se trouve que le désir de savoir correspond à un « mode sublimé de l'emprise [et travaille avec] l'énergie du plaisir scopique¹⁴² » comme Freud le souligne lorsqu'il traite de cet aspect de la pulsion. Dès lors, il faut bien convenir que si Réjean Ducharme met en scène la pulsion orale à travers l'intertextualité, la digression, la création du sens/non sens et les jeux de mots, c'est par un maniement du verbe qui travaille avec la poussée de la pulsion d'emprise qu'il en dévoile, en langue, les mécanismes.

Le temps pulsionnel

Celui qui se détourne de la Loi y est porté par sa structure tout comme celui qui s'y intéresse : ce n'est ni la liberté ni le mérite qui font la différence, mais les effets des arrangements signifiants tels qu'ils nous ont été refilés par les autres, nos parents, notre « culture », notre histoire¹⁴³.

Marc-Léopold Lévy

Cette crue du littéral, cette inflation verbale qui soutient pour la plus grande part l'élaboration du roman est la transposition en langue d'une dilatation du temps, dilatation du

¹⁴² Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 123.

¹⁴³ Marc-Léopold Lévy, *Critique de la jouissance comme Une Leçons de psychanalyse*, Paris, Éditions Éres, coll. « Point Hors Ligne », 2003, p. 16.

temps qui se résume pratiquement en une tentative de le *tuer*, de l'*avaler* même, ce temps qui passe, ce temps qui fuit, ce temps qui transforme les enfants en adultes, ce temps qui, par-dessus tout, *sépare* de la mère. Dès lors, si Iode est à ce point aux prises avec le temps, c'est qu'il représente pour elle une perte, un deuil impossible à faire : « Comme des jouets brisés au fond d'une garde-robe, comme des fauteuils crevés dans un grenier, toutes les gaités, indifférences et amertumes que j'ai eues ces trois dernières années traînent tout le long de cet ancien lé. (O, p. 14). Or, « ces trois dernières années » correspondent précisément au début de l'école pour Iode : « Je suis en première année depuis trois ans et quelques mois, et dans trois ans et quelques mois je serai en première année. » (O, p. 23) De fait, l'école impose une obligation de socialisation avec toutes les règles qui s'y rattachent. En ce sens, l'école marque la fin de la première enfance, temps de l'infantile, temps lié au maternel. Manifestement, Iode refuse ce passage se complaisant en saleté, pourrissement, stagnation, dans un temps en décomposition qui lui colle à la peau comme cette robe qui la lie à sa mère et dont elle ne veut pas se départir :

Ina m'a acheté une robe quand j'ai commencé à aller à l'école et c'est celle-là que, été comme hiver, je porte depuis. Elle est infecte. On dirait qu'une division blindée a passé dessus. Quant à mon visage, surtout le matin, il n'est guère plus ragoûtant. Quand je dors, machinalement, je gratte mes bubes jusqu'au sang. Ma purulence ne dérange pas beaucoup Asie Azothe. (O, p. 54);
Ils regardent mes mains aussi sales que possible, noires. Ils regardent ma robe aussi sale que si j'avais ramoné toutes les cheminées de la terre. Mes voix me disent de ne pas changer de robe : Je la porterai jusqu'à la fin de mes jours si un pyromane ne me la brûle pas. (O, p. 165)

Tenant compte de ce qui précède, le propos de Gérard Pommier concernant la saleté et le sol nous éclaire sur la portée de cette résistance :

Le sol est « psychiquement » sale : il sue l'inceste et le meurtre, lui qui abrite l'excrément comme le tombeau. Le refoulement donne ce sentiment de saleté, et depuis toujours, les hommes ont observé des règles qui les abritent des souillures de la terre maternelle¹⁴⁴.

Or, c'est justement ce *sol* du passé que Iode veut retrouver, elle qui fantasme de retourner à l'état de Uaikoakores, mot qui signifie, rappelons-le, *ceux qui dorment à même le sol* et qui désigne une peuplade primitive originaire du Brésil, redonnant ainsi préséance à la nature sur

¹⁴⁴ Gérard Pommier, « Comment faisons-nous pour nous tenir droit? », *loc. cit.*, p. 60.

la culture, c'est-à-dire à ce qui relève du maternel, de la jouissance, de l'inceste, plutôt que du littoral/littéral de la Loi. Dès lors, ce passé est projeté dans une *sœur de temps* qui représente en quelque sorte l'idéal perdu, une sœur qui est de toute évidence le double inversé de Iode :

Elle [Asie Azothe] doit être leur sœur. La sœur que j'aurais eue est morte quand je suis née. Elle s'appelait Ina, comme ma mère; elle serait devenue la reine Ina Ssouvie 39. (O, p. 11);

La lumière du soleil est moins pure que celle du visage de Asie Azothe. Le diamant le plus pur a l'air impur à côté de ses yeux. Le visage de Asie Azothe est une œuvre inédite d'un peintre mort depuis longtemps et ils le regardent comme s'il était une œuvre d'un peintre contemporain inconnu et jeune. (O, p. 158)

Ainsi, nous comprenons mieux, du point de vue de la diégèse, la contestation tous azimuts que Iode mène, tant à l'égard de l'école que de la loi, contestation qui se traduit par cette déclaration qu'elle fait à une Faire Faire complice, lors de leur troisième rencontre à la prison de Mancieulles :

Je me suis érigée en république autocratique. Je ne reconnais à personne le droit de me faire la loi, de me taxer, de m'assigner à un pays et de m'interdire les autres. Je suis celle par laquelle aucun grand vizir n'échappera à la défenestration. Je me moque des vertus supposées et des supposés pouvoirs de toutes les constitutions, de tous les parlements, de toutes les chambres, de tous les ministres et de tous les sergents de police [...] On a tous les droits quand on a déclaré la guerre à tous les rois. Je me suis déclarée silencieusement l'ennemie de tous, et ils me tueront peut-être, mais ils ne me vaincront pas. Pour le moment, je garde l'incognito. Je ne leur ai rien fait; pourquoi devrais-je me soumettre à eux, à leurs lois, leurs amendements, leurs robots? [...] Je ne crains ni leurs chiens, ni leurs bottes, ni leurs mitraillettes : je suis un tréponème dans leur intestin grêle. Ils ne m'auront pas. Je m'ai, je me garde. (O, p. 91)

Notons, au passage, que si, comme le soutient Freud, « [pour] le petit enfant, les parents sont dans un premier temps l'unique autorité et la source de toute croyance¹⁴⁵ », de même que les dieux et les rois sont des « formations substitutives du père¹⁴⁶ », on ne peut faire autrement que de lire dans cette condamnation des « vizir », « ministres », « sergents de police » et « rois », le rejet déguisé de la figure du père. Du moins cela concorde-t-il parfaitement avec le sort que Iode leur réserve, identique en cela à celui que subit la figure paternelle au fil du récit, figure paternelle, insigne obstacle au retour du maternel. Soulignons, ici, que Réjean Ducharme met habilement en scène un rapport de réciprocité entre la loi qui gouverne le

¹⁴⁵ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁶ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, *op. cit.*, p. 212.

vivre ensemble des humains et la Loi symbolique qui gouverne l'ordre du langage et qui procède de la castration symbolique. En ce sens, on peut dire que Iode a un véritable problème avec le concept de loi lui-même¹⁴⁷. Si elle remet en question la loi des hommes comme dans l'extrait cité plus haut, c'est aussi la Loi symbolique qu'elle remet en question et dont, à travers la langue du roman elle-même, Réjean Ducharme sonde les contraintes. Or, même si on doit prendre garde de ne pas confondre les deux, il n'en demeure pas moins que l'une comme l'autre appelle à la sublimation et au refoulement du pulsionnel, de l'infantile et donc à la séparation d'avec la mère :

Ainsi la situation de l'homme comme sujet désirant dépend de l'obéissance à une parole qui le divise et qui le nomme : elle le divise pour autant qu'elle le nomme. Elle le nomme pour autant qu'elle le divise. Par ce double tranchant, elle le sépare, d'une part des signifiants représentatifs des pulsions, d'autre part, de tous les autres hommes¹⁴⁸.

Il faut ainsi comprendre que par cette division « [l]e temps, en effet, supporte le concept de loi et la structure qu'elle met en oeuvre¹⁴⁹ ». En ce sens « [la] loi ouvre l'espace de temps dans lequel se développe le *désir*¹⁵⁰ », c'est-à-dire qu'elle oblige à sursoir à la satisfaction pulsionnelle et inscrit le désir dans l'existence et la conjugaison d'un temps qui implique nécessairement le *futur*. Aussi, « [m]ettant en jeu le désir, la loi témoigne de l'Autre là où il *manque*, dans l'absence¹⁵¹. » Mais c'est justement ce manque, cette absence, que Iode rejette de toute son énergie prenant ainsi à partie et le temps et la Loi autant dire le temps de la Loi. Or, sans cette division, c'est la pulsion qui fait la loi, et son temps c'est l'immédiateté, l'instantanéité, temps du symptôme, temps du pulsionnel qui revient à dire : *je veux*,

¹⁴⁷ Il est amusant de constater qu'au moment où Iode et Inachos, en vue de Saint-Anségise, traversent un terrain vague « [...] des *capitules* de bardane s'attachent par paquets à [leurs] vêtements » (O, p. 164, nous soulignons). Or, sous Charlemagne, « [p]endant le premier tiers du IX^e siècle, [saint Anségise] a eu une influence durable en rétablissant l'observance dans les abbayes qu'il a gouvernées, et en rassemblant une collection de capitulaires [les capitulaires étant des actes législatifs ou administratifs] qui a eu son importance dans l'évolution du droit. » (RR. PP. Bénédictins de Paris, « Saint-Anségise » *La vie des Saints et des Bienheureux V.7 Juillet selon l'ordre du calendrier avec l'histoire des fêtes*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1949, p. 502). — Comme quoi l'obsession d'en découdre avec la loi se retrouve même dans la description du paysage... trait d'humour de Réjean Ducharme s'il en est un...

¹⁴⁸ Denis Vasse, *Un parmi d'autres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1978, p. 25-26.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

je prends. Quand on reconsidère sous cet angle les épisodes de la montgolfière, de la moufette et des gaurs, il apparaît que c'est exactement ce qui mine le comportement de Iode, elle qui agit constamment sous le *coup de la pulsion*, symptôme du déni. Aussi, coincée entre un passé dont elle ne peut faire le deuil et un futur inenvisageable, Iode ne peut que faire du sur place dans un sempiternel entre-deux du *présent* d'un indécidable *être ou ne pas être* : « Qu'elles me font souffrir ces hélices que j'ai qui ne font pas avancer de bateaux! Je suis une locomotive enterrée vivante, un aéroplane en cage. » (O, p. 119) Cet entre-deux, c'est la genèse même de l'histoire de Iode, elle qui se retrouve prise entre deux mères (Ina et Faire Faire); deux amours (Asie Azothé et Inachos); deux mondes (le réel et l'imaginaire); deux états (le sublime et le déchet); deux sentiments (amour et haine); cet entre-deux qui, finalement, la place toujours dans l'indécidable d'un « manger ou être mangé », c'est-à-dire entre pulsion de vie et pulsion de mort. Or, ce présent de l'entre-deux c'est aussi ce que manifeste la langue du roman qui verse tantôt dans un effort irrépressible pour tout dire, tantôt dans un désir tout aussi violent que ça cesse. Ainsi, comme l'écrit Anne Élane Cliche, « [c]e qui est nié – l'indécidable, le sans corps de la Loi – revient alors dans le réel des signifiants linguistiques, désarticulant constamment la matière de l'écrit¹⁵². » Et plus loin elle ajoute :

La langue *est* elle-même l'horreur d'un sujet livré à la coïncidence d'un passé et d'un avenir, qui sature le présent de son énonciation. Le présent ne cesse plus alors d'actualiser la déchéance qui l'a fait sujet et qu'il maintient à tout prix pour s'en renommer — en faire sa renommée¹⁵³.

Dans ce temps du symptôme, temps du roman, le présent de l'énonciation se confond au présent de l'énoncé et met sur un même pied narratrice, narrataire, auteur et lecteur. Ainsi, si les stratégies utilisées, tels la digression, la création du sens/non-sens, les jeux de mots, etc., contribuent à miner l'interprétation elle-même entraînant le roman dans la dérision, l'ironie et le sarcasme, il faut bien noter que cette agression contre la langue vise aussi le lecteur. D'ailleurs, quand on considère, du point de vue de la diégèse, la position de Inachos lorsque Iode le surprend en train de lire ses notes de voyage pour le moins intimes, on ne peut que constater qu'il occupe la place du lecteur-voyeur accusé de s'immiscer dans un discours qui ne le concerne pas :

¹⁵² Anne Élane Cliche, *Le désir du roman*, op. cit., p. 84.

¹⁵³ *Ibid.*, 89.

Je baisse le bec-de-cane, silencieusement. Je pousse la porte, violemment. C'est Inachos. Il est assis devant le bonheur-du-jour. Il est plongé dans la lecture des notes que j'ai rapportées de mon voyage en France, le porc! Il sursaute, se retourne, change de couleur. Mais il se ressaisit aussitôt. Il lance par-dessus son épaule un sourire insolent et, remuant ostensiblement les lèvres, se remet à lire. Il fait semblant de ne pas faire cas de moi. Il m'écœure. Il est hideux. (O, p. 143)

Or, dans *L'Océantume*, le lecteur prend souvent les signes du narrataire, un lecteur qui, interpellé, est pris à partie comme dans ce passage où Iode ironise au moment où Van der Laine assume son rôle de père après avoir préparé le souper :

Si vous ne connaissez pas encore l'histoire de la cantatrice chauve, demandez à Eugène Ionesco de vous la raconter. Cela l'obligera; j'en suis persuadée. D'ailleurs, comme dirait Marcel Proust, « cette Courvoisier avait avalé presque tous les lundis des éclairs chargés de crème à quelques pas de la comtesse G..., mais sans résultat ». Et si vous ne comprenez pas ce que cela veut dire, vous êtes bêtes comme vos pieds. (O, p. 128)

Un lecteur dégradé à l'égal de la narratrice, mais aussi à l'égal du roman et de l'auteur lui-même qui va jusqu'à se représenter dérisoirement dans le roman comme dans cette note de bas de page supposément explicative : « "Ce qui donne..." est mis pour "Dieu" si "la chose" qui distribue les familles aux enfants est Dieu. (N.D.A.) » (O, p. 13). Il n'empêche que le lecteur ducharmien c'est aussi, comme nous l'avons déjà relevé, un lecteur cultivé, intelligent. Ainsi, à tel lecteur, tel auteur. Finalement, nous nous retrouvons, ici comme ailleurs, dans le jeu d'une oscillation. C'est là, à notre sens, la force de ce roman qui réussit à maintenir, tant dans sa langue que dans le récit, dans la structure que dans le discours, cette ambivalence déployée à tous les niveaux du roman en une cohérence qui vise à souder dans un seul présent les deux versants du littéral : l'écriture et la lecture, dans un temps pulsionnel qui est celui de l'infantile, un temps qui ne passe pas.

3.2 LE CORPS MORCELÉ

Seul un sujet peut comprendre un sens, inversement tout phénomène de sens implique un sujet¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Jacques Lacan « L'agressivité en psychanalyse », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 102.

L'introduction d'un ordre de déterminations dans l'existence humaine, dans le domaine du sens, s'appelle la raison. La découverte de Freud, c'est la redécouverte, sur un terrain en friche, de la raison¹⁵⁵.

Jacques Lacan

Dans les débuts du roman, rappelons que Iode fait le récit épique de sa naissance. En l'occurrence, Réjean Ducharme installe à travers cet imaginaire un vaste réseau de sens qui, partant de ce récit, traverse tout le texte de part en part. Un réseau de sens qui laisse transparaître un noyau de souffrance irréductible que l'on a déjà relevé, justement, dans l'idée même que Iode se fait de sa « mise à vie » (O, p. 33) et qu'il n'est pas inutile de ramener, ici, soit le sentiment d'abandon et de perte d'amour qui l'afflige et qu'elle avoue dans la langue typique d'une *Ssouvie* :

Elle [Ina] attrape par un de ses pieds le fœtus agité, l'arrache d'un coup de son ventre, l'emballe dans un drap et le laisse là. Je suis née; j'ai les membres brisés et j'inaugure la branche cadette de la dynastie des Ssouvie, dynastie royale dont personne ne s'occupe. (O, p. 35)

Par le caractère épique de ce récit d'une naissance dans la douleur, Réjean Ducharme met en fiction le choc de la naissance, moment où l'infans est arraché à la vie intra-utérine qu'il menait dans une dépendance totale et idéale au sein de la matrice originelle. Premier sevrage « d'une grande ampleur vitale¹⁵⁶ » et qui « sépare [l'infans] de la matrice, séparation prématurée d'où provient un malaise que nul soin maternel ne peut compenser¹⁵⁷ ». Un deuxième sevrage correspond à la fin de la période de lactation. En ce sens, le second est rapporté par Asie Azothé dans une boutade : « [t]u as sucé la haine avec le lait, Iode » (O, p. 52)¹⁵⁸. Il apparaît que c'est bien ce noyau irréductible de souffrance qui génère dans *L'Océantume* la figure de la mère qui imprègne toute la poétique ducharmienne. Imago,

¹⁵⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre 1, Les écrits techniques de Freud 1953-1954*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998, p. 13.

¹⁵⁶ Jacques Lacan « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1984], p. 34.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Rappelons que pour Freud la haine est première et liée, dans les premiers âges de la vie, à tout objet extérieur cause de déplaisir y compris les objets dont l'infans ne maîtrise pas les allées et venues, tel le sein, par exemple. À ce compte, le sevrage serait la forme extrême de cet « en allé » non maîtrisé.

comme l'appelait Freud, qui occupe l'œuvre ducharmienne et lui donne cette texture apparentée aux motions infantiles. Le discours de Iode est littéralement associé à une perte d'amour et donc à un deuil dans tous les sens du terme : « Ma sœur était la seule raison de vivre de ma mère et cela n'a pas changé, sauf que ce qui était amour est devenu haine, et que ce qui était espoir est devenu désespoir. » (O, p. 38) C'est ainsi que l'on peut comprendre, sous cet aspect particulier, la demande d'amour désespérée, le désir obstiné qui anime Iode de chercher la mère — *Cherchell* — dans une quête de fusion qu'elle entretient tout au long du récit à l'égard de son double inversé, Asie Azothe :

Quand, fille, nous parlerons-nous par anastomose? Quand, petit bout de chou, nos sangs seront-ils mêlés comme de l'eau avec de l'eau? Sous mes pieds, j'en suis sûre, des racines poussent, qui rejoindront bientôt celles qui, j'en suis sûre, poussent sous les tiens, et s'y grefferont. Je suis seule et les pierres sont indissolubles. Je ne serai plus seule; ton âme entrera dans la mienne : une pierre fondra à la chaleur de je ne sais quel soleil et je boirai à mesure le liquide qui se répandra. Que d'espoir! Que de mots! (O, p. 116)

Or, tenant compte du fait que « [c'] est le refus du sevrage qui fonde le positif du complexe, à savoir l'imgo de la relation nourricière qu'il tend à rétablir¹⁵⁹ », ce désir de fusion cette « hantise du paradis perdu¹⁶⁰ » procède en quelque sorte d'une « obscure aspiration à la mort¹⁶¹ » que Réjean Ducharme met en scène dans le rapport que Iode entretient avec la Milliarde, son refus obstiné du monde des adultes et de la Loi, refus qui n'est autre que le refus du passage du temps qui soutient la vie¹⁶². Dès lors, et du point de vue de la diégèse, il est aussi remarquable de constater que la « mise à vie » de Iode se double, pratiquement au même moment, d'une *mise à mort*, mort virtuellement associée au nom de la mère qui est aussi le nom de la sœur morte dès le début du roman comme pour signifier que ce tiraillement entre vie et mort est intrinsèquement lié au destin de Iode :

¹⁵⁹ Jacques Lacan « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Cela est absolument conséquent avec ce que la psychanalyse soutient : « L'imgo pourtant doit être sublimée pour que de nouveaux rapports s'introduisent avec le groupe social, pour que de nouveaux complexes les intègrent au psychisme. Dans la mesure où elle résiste à ces exigences nouvelles, qui sont celles du progrès de la personnalité, l'imgo, salutaire à l'origine, devient facteur de mort. » (Jacques Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *op. cit.*, p. 35).

Je voudrais parler de Ina Ssouvie, ma sœur morte, la trente-neuvième et dernière reine de ce nom, qui mourut sans descendance à l'âge de quatre ans. Mais je ne l'ai pas connue. Elle est morte quelques minutes avant que je ne vienne au monde, et c'est ainsi qu'il se fait que j'inaugure la branche cadette de la dynastie. (O, p. 33)

Ce tiraillement entre pulsion de vie et pulsion de mort fait tout l'échafaudage non seulement de l'imaginaire de Iode, mais également du roman lui-même. Qu'il suffise de relever que c'est bien la résurgence de *l'imgo de la relation nourricière*, pour employer les termes de Lacan, qui pollue tout le rapport au monde de Iode et la confronte à un désir de mort dont elle doit se défier à tout instant : « La vie ne m'intéresse pas, mais je n'y suis pas aussi indifférente qu'avant. Je commence à en éprouver de l'horreur, du dégoût, du mal. Mêlez-vous de ce qui vous regarde. » (O, p. 24) C'est d'ailleurs ce rapport à *l'imgo de la relation nourricière* que souligne Faire Faire à sa première rencontre avec Iode, à la prison de Mancieulles, lorsqu'elle lui lance : « Tout le mal que tu as fait, tu l'as fait pour attirer l'attention de ta mère. » (O, p. 85) Quoiqu'il en soit, Iode exprime régulièrement ce désir de mort à son endroit comme dans ce passage où, derrière son refus des autres, c'est le refus de l'Autre qui se profile, refus qui confine à ce regard tourné sur elle-même :

J'ai envie de me tuer : voilà où je suis. Je suis douloureusement couchée dans mon lit : voilà où je me trouve, où est ici. Je suis seule. Les autres forment une masse; la masse exclut l'unité et l'unité exclut la masse. Je suis seule: voilà où les autres ne sont pas; voilà pourquoi les autres (la Milliarde) ne sont pas. La meilleure preuve de tout cela est que si Van der Laine m'entend parler, il se dit : Qu'est-ce qu'elle a à parler toute seule? (O, p. 108-109)

En ce sens, il apparaît significatif que Iode exprime tout aussi clairement ce désir de mort à l'égard de Asie Azothe en qui elle se mire comme dans un miroir ainsi qu'on peut le constater dans ce passage de son journal que Inachos relève et où Iode se complaît dans une rumination morbide :

« [...] Je veux que Asie Azothe meure, *qu'elle devienne absente de ses reflets*, qu'elle devienne un effet qui n'a plus sa cause. En pensée, j'arrache comme un bouchon le bout d'un des doigts de mon petit bout de chou d'amie et, ayant comme un goulot porté ce doigt à ma bouche, j'aspire tout le sang de son corps. » (O, p. 145, nous soulignons)

Le terme « reflets » est bien sûr associé au miroir. Aussi, fantasmer d'aspirer le sang de sa meilleure amie, tel un vampire, comme la sainte patronne de Iode morte « crottée et

vampire » (O, p. 130), c'est *aspirer* à mêler le *sang* de l'autre au sien, désir de toute puissance que Inachos dénonce, scandalisé :

De toute sa force, Inachos lance le cahier de notes dans un coin. Il se lève, se jette sur moi, me saisit aux poignets comme avec des ergots.

— Dominer! N'est-ce pas?

Il me secoue, grince des dents, souffle comme un phoque de quatre tonnes.

— Éprouver de la puissance! Jusqu'au sang! Jusqu'à la mort! (O, p. 145)

Or, pour sortir de ce piège mortel, la reconnaissance de l'Autre est indispensable et c'est justement cette reconnaissance que Iode dénie dans son désir de fusion et d'omnipotence, qui l'entraîne dans une sorte de danse mortelle où elle est, du reste, la victime. Du moins, c'est le constat auquel Iode elle-même en arrive, plus loin dans le roman :

Ma place n'est pas dans ce lit puisque ce lit me repousse, me donne des coups de fourche. Si au moins des tigres rampaient sur ce plancher! Si quelques centaines de crocodiles étaient debout sur leur queue sur ce plancher, mon regard sortirait de moi, retournerait vers l'extérieur, cesserait de me détruire. (LES YEUX ONT FAIM FOLLEMENT SANS CESSER, QUAND ILS NE TROUVENT RIEN DE BON A MANGER DEHORS, ILS SE TOURNENT VERS L'INTÉRIEUR ET SE METTENT A MANGER L'ÂME.) (O, p. 155-156)

« Tête-à-tête sombre et limpide/Qu'un coeur devenu son miroir!/Puits de Vérité, clair et noir/Où tremble une étoile livide¹⁶³ » écrivait Baudelaire. Or, même lorsque son regard s'arrache d'elle-même, ce n'est encore que pour ne *voir* qu'elle même, constate Iode :

Quand elle est dans la lune, Asie Azoth frotte du bout de l'index l'arête de son nez. Souvent je me prends en train de frotter du bout de l'index l'arête de mon nez comme si c'étaient son doigt et son nez. Combien de fois, à l'école, m'asseyant sur sa chaise, j'ai eu l'impression d'avoir sa robe sur le dos, ses cheveux blonds sur la tête et ses pensées dans la tête. De plus en plus fréquemment, j'ai l'impression d'être elle, et quand cela se produit, cela me saisit vraiment, vivement, comme avec les mâchoires d'un chien enragé. Allez-vous-en, si vous n'êtes pas contents. (O, p. 116-117)

Ainsi, Iode s'abîme dans l'image¹⁶⁴ de son amie comme en un « stade du miroir¹⁶⁵ » qui ne peut faire autrement que de provoquer d'incessantes vagues d'agressivité, agressivité « visant

¹⁶³ Charles Baudelaire, « L'Irrémédiable », *Baudelaire, œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 58-59.

¹⁶⁴ En ce sens, notons que le moi, le corps, l'image, sont liés à l'espace, c'est-à-dire à l'imaginaire (voir *Stade du miroir* à la note suivante) de par leur nature même, alors que la parole est liée au temps.

à quelque recollement du corps propre¹⁶⁶ ». Agressivité liée au morcellement que l'on perçoit littéralement dès les débuts du roman quand Iode exprime son effarement devant sa rage et son manque à être au point où le « je » deviens « tu » :

Je me promets à tout bout de champ de ne plus leur laisser entendre *de moi* que mes rots et mes borborygmes. Un cri pousse *en moi* qu'il ne sert à rien de lancer. Un cri pousse *en moi*, comme l'oxygène force la bonbonne. Au fil des jours, *en moi*, quelque chose d'aigre et de lourd grossit, s'anime quelque chose d'une pression déjà insupportable, auquel je ne comprends rien, sur lequel je ne peux absolument pas agir. Un état de vive impatience me gagne peu à peu, et je n'ai rien fait pour cela, et je ne peux rien faire contre cela. Chaque matin, je m'éveille mille fois plus inquiète que la veille; avant, je n'étais pas inquiète du tout. Je suis comme enfiévrée, comme malade. Où est passée ma tranquille indifférence? Où est partie la douce insipidité? Je n'ai rien dit, rien fait, rien cherché. À la nécessité de quoi dois-je tout cela? J'ai l'impression que tout cela va mal tourner. Tiens-toi bien, Iode chérie; on part! À tout ce qu'ils diront, réponds : « Oh là là! » Ils raconteront que tu manques d'imagination, mais au fond ils se sentiront frustrés. Frustrer-les comme il faut, Iode chérie! N'aie pas peur! Frustrer-les jusqu'à ce que leurs dents tombent de leurs bouches avec fracas. (O, p. 24-25, nous soulignons)

C'est d'ailleurs cette même rage qui enflamme Iode dans la crise de jalousie qui survient plus loin dans le roman lorsqu'elle constate que Asie Azothe lorgne vers son frère Inachos. Or, il est vraiment très intéressant de relever qu'au moment où Iode défend son *territoire* becs et ongles contre ce qu'elle considère comme un empiètement de Asie Azothe, elle ne dit pas, parlant de son frère, « *je l'aime, je suis sa femme et la mère de ses enfants* », mais bien : « C'est *moi* qui l'aime : c'est *moi* sa femme et la mère de ses enfants! » (O, p. 47, nous soulignons) Quoiqu'il en soit, c'est ici que l'on peut mieux comprendre cette décharge

Or, Iode est dans l'image, l'imaginaire : « Inachos ne comprend rien aux péripéties rocambolesques de cette aventure imaginaire. » (O, p. 172) C'est à ce compte qu'elle *imagine* un périple destiné à épuiser le littoral. C'est aussi à ce compte qu'elle combat le temps, marqueur du Symbolique.

¹⁶⁵ *Stade du miroir* : phase de la vie située entre le sixième et dix-huitième mois où l'infans perçoit pour la première fois dans sa totalité, par le truchement du miroir, l'unité de son existence, passant ainsi du sentiment d'un corps morcelé à une perception jubilatoire d'un corps unifié. Ce processus révélé par Lacan permet alors au *moi* de se constituer sur le plan de l'imaginaire par identification du petit être à l'image de son propre reflet dans le miroir auquel les identifications subséquentes, dites secondaires (parents, amis, héros etc.) vont à leur tour se greffer pour donner épaisseur à ce *moi*, cette imposture comme l'enseigne Lacan, de tout sujet parlant. Ainsi, le *Stade du miroir* « pour le sujet pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité » (Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », Paris, *Écrits*, Éditions du Seuil, 1966, p. 93 à 100).

¹⁶⁶ Jacques Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *op. cit.*, p. 42.

agressive qui submerge régulièrement Iode suscitée par la résurgence de *l'imgo de la relation nourricière*¹⁶⁷, imago qui, quelque temps auparavant, fait paradoxalement dire à Lange parlant de la posture que Iode adopte face à Inachos, ce frère réduit pratiquement à l'état d'infans : « C'est toi sa vraie mère et son vrai docteur [...] » (O, p. 38). Ainsi, à l'issue de cette crise de jalousie, « plus en colère que cent géants en colère » (O, p. 47), Iode dès lors constate :

Les eaux d'aucune mer ne sont assez abondantes pour calmer cette soif qui m'étreint jusqu'aux os. Aucune hécatombe ne serait ni assez cruelle ni assez sanglante pour rassasier le dieu aztèque dix fois plus grand que *moi* qui s'est dressé *en moi*. Impuissante à comprendre, à me répondre, je m'écroule. Me jetant à genoux entre les jambes de Lange, je presse mon visage contre son ventre, nez le premier.

— Pourquoi faut-il que je haïsse tant? Pourquoi ces envies de vengeance, de faire mal, que j'ai? De qui, de quoi, de quel crime faut-il que je me venge s'il faut pour ne pas devenir folle que je me venge?

Soudain, la trappe s'ouvre et Ina paraît. (O, p. 47, nous soulignons)

À la lumière de ce qui précède, il nous semble que le morcellement peut se lire dans le désir de fusion que Iode exprime au moment où elle compatit au sort de Asie Azothe qui purge une pénitence infligée par la maîtresse d'école pour avoir brisé un « petit Jésus de plâtre » (O, p. 115) :

Un jour, notre amitié aura rendu son regard si matériel qu'elle pourra me toucher comme avec ses mains en me regardant. Un jour, si nous avons le courage et l'orgueil d'attendre, *son seul regard pourra, comme le tranchant d'un rasoir, tracer des sillons dans ma chair: les liens cérébraux qui nous unissent seront devenus bois, fer, viscéraux, artériels.* Quand, fille, nous parlerons-nous par anastomose? (O, p. 116, nous soulignons)

Si la définition lacanienne de l'agressivité c'est le corps morcelé¹⁶⁸, on repère ce morcellement là où *il n'y a plus personne* comme à la fin de l'épisode des gours quand Iode se fait prendre après les avoir enlevés et cachés dans la cale de sa maison-navire, une Iode

¹⁶⁷ Rappelons que pour Lacan « [...] la jalousie, dans son fond, représente non pas une rivalité vitale, mais une identification mentale [...] L'image du frère non sevré n'attire une agression spéciale que parce qu'elle répète dans le sujet l'imgo de la situation maternelle et avec elle le désir de la mort. Ce phénomène est secondaire à l'identification » (Jacques Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu » *op. cit.*, p. 37 et p. 40). D'une certaine manière Serge André conforte cette proposition en soutenant « [qu'il] existe, à la base, chez l'être humain, une *révolte* contre la passivité. Cette révolte n'est pas autre chose que l'expression d'un *désir de séparation* » (Serge André, *Que veut une femme?* Paris, Éditions du Seuil, 1995 [Éditions Navarin 1986], p. 192).

¹⁶⁸ Jacques Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », *Écrits, op. cit.*, p. 103.

prise au piège qui, pratiquement, se dissout : « Je devrais mordre tout ce qui me touche : mains, visages. Je ne fais rien. Tout s'embrouille. Je ne vois plus rien, n'entends plus, ne sens plus. *Je fais comme si j'étais morte, comme s'il n'y avait personne, même pas moi.* » (O, p. 84, nous soulignons) Le morcellement se perçoit aussi lorsque Iode parle d'elle-même à la troisième personne comme dans le passage suivant où elle se délecte dans l'admiration d'elle-même, une délectation tout empreinte, encore une fois, de morbidité :

Comme il m'est agréable de sombrer, molle, les yeux ouverts dans le noir, jusqu'à la dissolution totale de mon déguisement et, rendue là, de me reprendre, *d'embrasser telle qu'elle est (nauséabonde) l'ode chérie. Qu'il m'est agréable d'être engloutie, comme dans des neiges fluides et chaudes, jusqu'au plus vrai de ma solitude, d'explorer les silences sous-marins où l'ode chérie fausse a quitté ce matin l'ode chérie seule, où l'ode chérie seule attend toujours l'ode chérie fausse.* Je m'appréhende, je me devine, je m'aperçois, je suis interloquée, je me regarde langoureusement, je me raconte mes bons tours d'une voix sensuelle, je me prends avec toute la douceur du monde dans mes bras: c'est cela rire. *Être moi : être seule avec moi et bien : n'y avoir que moi*¹⁶⁹. (O, p. 75-76, nous soulignons)

Nous retrouvons encore les traces de morcellement dans ce dédoublement qui affecte Iode au moment où elle va renouer avec Asie Azothé au retour de son périple en France : « Je suis deux : je suis celle qui la voit et celle qui, dans sa tête, est encore en France. L'ubiquité, c'est drôle. » (O, p. 106) Puis, plus loin, dans ce *flottement* entre intérieur/extérieur qu'exprime Iode tout juste après avoir renoué avec cette même Asie Azothé et tout juste avant d'exprimer, finalement, un désir de mort :

Je suis Iode chérie jusqu'au bout de mon regard. Ce qui veut dire que je ne cesse pas d'exister au bout de mon nez. Ce qui veut dire que je suis Iode chérie aussi intensément à l'intérieur de ma peau que de l'autre côté de ma peau. Ce qui veut dire qu'au-delà du bout de mon nez je me continue. (O, p. 108)

Et nous voilà revenus à ce qui fait Iode, mais aussi à ce qui structure le roman lui-même c'est-à-dire l'ambivalence qui manifeste cette incessante oscillation entre pulsion de vie et

¹⁶⁹ Ce qui rappelle le commentaire de Benveniste sur les pronoms : « En effet une caractéristique des personnes « je » et « tu » est leur *unicité* spécifique : le « je » qui énonce, le « tu » auquel « je » s'adresse sont chaque fois uniques. Mais « il » peut être une infinité de sujet — ou aucun. C'est pourquoi le « je est un autre » de Rimbaud fournit l'expression typique de ce qui est proprement l'« aliénation » mentale, où le moi est dépossédé de son identité constitutive. » (Émile Benveniste, « L'homme dans la langue », *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 230).

pulsion de mort. À ce compte, nous relevons que *L'Océantume* se construit à tous les niveaux en un jeu de miroirs, non seulement dans le rapport que les personnages entretiennent avec la langue du roman, mais également dans le rapport que l'auteur entretient lui-même avec elle. Ainsi, comme nous l'avons amplement montré, la figure de la mère, figure de l'ambivalence même, imprègne tout le roman¹⁷⁰ jusque dans l'articulation langagière du texte lui-même au point où Anne Élaïne Cliche a proposé, rappelons-le, ce concept des *noms-de-la-mère* pour dire

le lieu toujours nommé et inhabitable du sujet, entre l'inaltérable et le marasme, entre, disons, le vierge ou le vivace et le dépossédé goguenard, égrillard, bref, entre la survivance et la mort en sursis dont la mère incarne en quelque sorte la figure éminemment réulsive et réversible¹⁷¹.

Il s'agit d'une « utopie » qui

[...] occupe la langue qui oscille constamment entre poésie, prière, rime, musique, érudition, bref, maîtrise du verbe, vitesse de la repartie, d'une part, et mutilation, arrachage de morceaux, abandon délibéré aux restes qui traînent : formules, clichés, langue morte ou en lambeaux, d'autre part¹⁷².

Aussi, comme vu précédemment, l'intertextualité convoque une érudition qui fait appel à des auteurs (Nelligan, Rimbaud, Lautréamont, etc.) en qui l'auteur retrouve une certaine posture face au *littéraire*, et un jeu sur la langue qu'il *travaille* parfois pratiquement « à la hache et à la dynamite » (O, p. 159), pour parler comme Iode. En ce sens, à la question posée dans le texte, à savoir si un littoral est « interrompu ou ininterrompu » (O, p. 61) Réjean Ducharme répond par le morcellement systématique du littéral provoqué par les constantes digressions, les répétitions, les points de butées, les retours, l'intrusion d'autres genres, les dérèglements de la langue dans les jeux de sens/non-sens, etc., toutes ces *craquelures* du texte qui *travaillent* l'épaisseur même du roman *L'Océantume*. Ce morcellement nous est d'ailleurs signifié dans l'épisode où Iode décide de détruire une mosaïque attribuée à Ina, sa mère. En effet, cette œuvre suscite chez Iode, une décharge d'agressivité qui, tournée vers l'extérieur, se transforme en pulsion de destruction à l'endroit de l'ouvrage :

¹⁷⁰ En fait, la figure maternelle est à ce point incarnée dans le texte qu'on peut même soutenir que tous les personnages masculins qui gravitent autour de Iode — Inachos, Van der Laine et Lange — relèvent de par leur posture dans le texte, réceptive plutôt qu'active, du maternel.

¹⁷¹ Anne Élaïne Cliche, « What's the matter », *op. cit.*, p. 198.

¹⁷² *Ibid.*, p. 200.

Soudain, je décide que nos stations devant cette fleur sont ridicules et ont suffisamment duré. *J'en ai assez du charme* tout-puissant que ce pan de beauté exerce sur moi, de cela qu'il me fait qui est aussi néfaste qu'irrésistible, qui rend encore plus trouble le trouble de mon âme et encore plus immense son immense vide. J'en ai assez de me laisser prendre par la fascination comme une alouette, un papillon. Détruisons. (O, p. 113, nous soulignons)

Ainsi, tel que souligné dans l'extrait, le morcellement est inscrit dans le nom de l'auteur lui-même, artifice pointé par André Gervais dans un texte critique intitulé, justement, « Morceaux de littoral détruits¹⁷³ ». Enfin, relevons que ce morcellement de la mosaïque est clairement en lien direct avec *l'imgo de la relation nourricière* qui fascine et subjugué d'où la révolte de Iode.

3.3 CULPABILITÉ ET MASOCHISME

Si le rapport à la figure de la mère qu'entretient Iode, sous la savante plume de Réjean Ducharme, se traduit essentiellement par un sentiment de perte d'amour et d'abandon, rapport empreint d'agressivité, confinant au repli sur soi, au désespoir et au désir de mort, il faut aussi relever que ce rapport est profondément marqué par la culpabilité. Une culpabilité que Iode relie pratiquement au fait de sa naissance, cause de tous les soucis de sa fratrie : « Si je n'étais pas née, mon frère ne serait pas faussement inerte, ma sœur ne serait pas aussi morte que l'homme de Neandertal et ma mère ne boirait pas comme un sas. Que la vie est compliquée! (O, p. 33) » De fait, cette culpabilité qui ronge Iode trouve appui dans les propos rapportés par Iode elle-même, propos que Ina aurait tenus un soir qu'elle aurait bu plus que de raison et où elle serait revenue sur la fameuse nuit de la naissance de Iode et de la mort de sa fille aînée, Ina 39, mort qu'elle reprocherait à ses enfants survivants en s'adressant à eux comme à « des coupables, des meurtriers » (O, p. 36) Dès lors, et à plusieurs égards, cette culpabilité alimente, au fil du roman, un désir d'expiation que l'on peut déceler dans l'acharnement que Iode, par exemple, met à vouloir rééduquer son jeune frère, Inachos, devenu impotent. Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, elle se met en devoir, non seulement de l'aider dans l'apprentissage de la langue, mais également de le soutenir, au fil du récit, dans ce but qu'il s'est donné de devenir le « plus grand coureur de longues distances de tous les

¹⁷³ André Gervais, *loc. cit.*, p. 295.

temps » (O, p. 45). Seulement, même aux yeux de Inachos cet effort d'abnégation en vient à paraître suspect, suspicion qui éclate au grand jour au moment où Inachos, qui a récupéré de son état de passivité, a une sévère altercation avec Iode et se vide le cœur :

Tu es jalouse de moi, Iode Ssouvie! Tu ne digères pas que maintenant je suffise à moi-même, que je sois devenu en mesure de me porter. Je t'ai enlevé ton infirme. Je n'ai pas le droit de me passer de toi, de ne plus t'appeler à mon secours, de ne plus te supplier de me prodiguer tes soins précieux! Tu ne m'as plus Iode Ssouvie! Tu n'as plus qu'à te faire une raison. Je ne m'appelle pas Asie Azothe : je peux très bien me dominer tout seul. Je ne t'appartiens plus! Trouve-toi un autre lépreux. Trouve-toi une autre raison de te trouver généreuse et indispensable. Ce n'est plus à mes dépens que tu pourras te trouver importante. Il faudra que tu finisses par te résigner à chercher ailleurs. Qu'il n'en soit plus question. En d'autres mots : si tu ne veux pas que je sois bête avec toi, cesse de me mener par le bout du nez. (O, p. 140-141)

Malgré tout, Iode n'en démord pas et, plus loin dans le roman, on la revoit plus que jamais prête à souffrir pour *supporter* ce frère adepte de l'entraînement :

Quant à mes souffrances, je les supporte en silence, comme une bonne petite fille. Rien n'est plus facile que tenir le coup. Il suffit de s'imaginer que le pas qu'on va faire est le dernier. D'ailleurs, demain, tout sera fini : je n'aurai plus une seule des milliers de crampes que j'ai. Pour le moment, un seul suffit! Après? On verra. J'ai les pieds en sang. Le fond de la piste est hérissé d'aiguilles qui passent à travers les semelles de mes escarpins. Pour me porter un pas plus loin il faut que je trouve en moi autant de force et de courage qu'il m'en faudrait pour extraire moi-même une de mes dents. Vais-je tomber morte sous le poids du soleil derrière ce frère ivre d'envie de gloire? (O, p. 153)

Ce désir d'expiation surgit également à l'encontre du discours de Ina lorsque celle-ci soutient que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue, allant jusqu'à déclarer : « [...] abattez ce qui se dresse, éteignez ce qui éclaire, tuez ce qui vit et suicidez-vous. Ainsi, peut-être, vous aurez sauvé la face. » (O, p. 59) Discours de mort, s'il en est un, auquel Iode répond par une profession de foi tout entière soumise à la souffrance et où transparait, encore une fois, un désir d'expiation qui relève pratiquement du masochisme :

Nous ne succomberons pas, Asie Azothe et moi. Nous ne nous laisserons pas abattre. Nous vivrons sans déchoir et nous mourrons en riant, et nous disparaîtrons grasses, et ce sont des cadavres resplendissants qu'ils viendront voir dans notre chapelle ardente. Nous chanterons dans le martyre. Tellement nous les aurons étonnés, les nègres qui nous auront torturées se disputeront la viande de nos cœurs. (O, p. 59-60)

Cette propension à la souffrance, Iode l'exprimait déjà, plus tôt dans le roman, lorsqu'elle rêvait à voix haute du voyage qu'ils entreprendront, elle, Inachos et Asie Azothe :

Nous marcherons, tout le long, sans chaussures, dans du sable blanc comme du sel et chaud comme du sang. Nous passerons sur des arcs de roc grands et minces comme des arcs-en-ciel. Nous ne fermerons pas l'œil. Ce sera si délicieux que de peur d'en perdre nous ne dormirons pas. Ce sera un jour sans fin, un seul jour. Nous ne mangerons pas : nous n'aurons pas faim. Des caravelles blanches nous accompagneront de loin, des caravelles autour desquelles tellement de mouettes tourneront que nous ne les verrons pas. Au sortir des villes nos traces dans le sable seront ensanglantées. (O, p. 56)

La pénitence que le désir d'expiation implique, au moment où Asie Azothe est elle-même sous le coup d'une sanction infligée par la maîtresse d'école pour avoir brisé un *petit Jésus de plâtre*, suscite chez Iode, en soutien à sa meilleure amie qui traverse un pénible moment, la confession suivante : « J'ai déjà, derrière moi, une longue carrière de vétéran de la station à genoux les bras en croix. » (O, p. 115) Il est vraiment très intéressant de mettre en rapport ce désir d'expiation avec la jubilation qu'elle manifeste plus tard dans le récit, d'être supposément devenue hors-la-loi :

Nous avons enlevé Asie Azothe et, au Canada, enlever quelqu'un coûte au minimum quinze ans de prison. Nous sommes devenus criminels. Maintenant, nous ne pouvons plus tergiverser. Nous sommes menacés d'emprisonnement : nous devons fuir. Nous sommes des hors-la-loi : nous sommes partis; pour ne pas perdre notre liberté, nous devons pour toujours nous tenir en dehors de cela d'où nous avons toujours rêvé de partir. Donc, tout va pour le mieux. Des policiers nous cherchent, de vrais policiers, des policiers munis de révolvers qui tuent. *Je me sens délivrée, soulagée, légère comme une plume*. Le rapt de Asie Azothe m'a fait sortir de la Milliarde, m'a exilée. La Milliarde m'a vomie : je ne suis plus dans son ventre, je n'étouffe plus. Nous sommes menacés d'emprisonnement et je suis heureuse. Que serait-ce si j'avais tué, si j'avais été menacée de pendaison? Que n'ai-je pas tué un de ces scouts? (O, p. 168, nous soulignons)

Cette *délivrance*, ce *soulagement* que Iode revendique résonne en la circonstance comme si cette sortie de la Milliarde, tant souhaitée depuis le début du roman, trouvait enfin à s'accomplir dans un fantasme construit de toutes pièces. En fait, quand on considère le désir incestueux que Iode entretient à l'égard de sa mère on ne peut qu'aller dans le sens de Freud qui relève que le sentiment de culpabilité est régulièrement lié au double desseins de « [...] tuer son père et [d']avoir des rapports sexuels avec sa mère. Comparés à ces deux desseins, les crimes commis pour obtenir une fixation du sentiment de culpabilité [sont]

assurément un soulagement [...]»¹⁷⁴. En guise de complément, il ajoute qu'on peut observer que « [...] les enfants [...] deviennent "méchants" pour provoquer la punition et sont après le châtiment calmés et satisfaits. Une recherche analytique ultérieure met souvent sur la trace du sentiment de culpabilité qui leur a fait rechercher la punition¹⁷⁵. » C'est à ce compte que Freud soutient, quelques années plus tard,

qu'il y a chez de nombreux criminels, en particulier des jeunes, un puissant sentiment de culpabilité qui existait avant l'acte et qui n'en est donc pas la conséquence, mais le motif, comme si l'on ressentait comme un soulagement de pouvoir rattacher ce sentiment inconscient de culpabilité à quelque chose de réel et d'actuel¹⁷⁶.

À la lumière de ce que nous avons relevé concernant le sentiment de culpabilité qui affecte Iode, on peut sans aucun doute évoquer le « masochisme moral¹⁷⁷ » au sens où Freud l'entend, c'est-à-dire un « besoin de punition¹⁷⁸ » rattaché à un profond sentiment de culpabilité. Par ailleurs, cette manière de s'infliger souffrance et peine en s'éjectant elle-même de la Milliarde, par exemple, est aussi une manière pour Iode, tout comme cette saleté qu'elle revendique d'ailleurs, de se faire *sujet* du rejet, cause de la souffrance liée à son exclusion de l'idylle maternelle. Cela correspond pleinement à cette dynamique que Iode elle-même professe comme, par exemple, dans un de ces moments où elle est envahie par un désir de mort à l'égard de Asie Azothe :

J'ai envie, j'ai hâte que Asie Azothe meure. J'imagine son cadavre et je le trouve souhaitable : il m'apaise, il me comble, il me fait rire même. J'ai l'intention qu'elle meure, mais ce n'est pas tant elle que mon intention vise que ce qui la fera mourir, que ce qui fait que tout meurt et qu'on reste là, vide, fou d'impuissance. Elle me sera arrachée des mains, que je le veuille ou non. Elle mourra : je m'empresse de vouloir qu'elle meure. Ainsi, quand ce qui fait mourir (microbe ou usure) la tuera, me la tuera, je pourrai victorieusement m'écrier : « Je l'ai voulu ! » Son cadavre est d'avance mon acte. Les armes de ce qui fait mourir s'enfonceront dans son cœur après que les miennes l'aient immobilisé. Je marche devant la mort, je la précède comme l'éclair le tonnerre. Quand ce qui fait pleurer viendra, mes yeux seront secs.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 170.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 170-171.

¹⁷⁶ Sigmund Freud, « Le moi et le ça », Paris, *Essais de psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 2007 [1923], p. 297.

¹⁷⁷ Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme » (1924), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Les Presses Universitaires de France, trad. Jean Laplanche, 1973 [1924], p. 292-297.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 294.

La mort frappera dans le vide. La foudre frappera une maison rasée par mon feu. Je suis plus forte que la mort, je l'ai vaincue, je prends sa place, je jouis de sa puissance. (O, p. 104-105)

La répétition que nous avons déjà repérée est donc indissociable du désir d'accéder à la maîtrise et, de ce fait, de se faire *sujet* de son propre sort. Cette propension à la *relance* est intimement liée au masochisme qui se manifeste dans le fait de revenir constamment au point de souffrance pour en assumer la maîtrise. C'est du moins le parcours de cette pulsion que nous avons relevé dans *L'Océantume*, parcours qui correspond à la définition même que Freud donne de la pulsion de mort, pulsion qu'il avait observée non seulement chez les vétérans de guerre, mais aussi chez cet *enfant à la bobine* devenu célèbre par cette *expérience du for-da* que nous avons déjà abordé en fin de deuxième chapitre et dont Freud fait état dans son essai « Au-delà du principe de plaisir¹⁷⁹ ». Ce que soutient Lacan lorsqu'il écrit que l'expérience du *for-da* nous renvoie au tout début la vie où l'on retrouve dans « [...] le malaise du sevrage humain la source du désir de la mort¹⁸⁰ » et où

On reconnaîtra dans le masochisme primaire le moment dialectique où le sujet assume par ses premiers actes de jeu la reproduction de ce malaise même et, par là, le sublime et le surmonte. C'est bien ainsi que sont apparus les jeux primitifs de l'enfant à l'œil connaisseur de Freud : cette joie de la première enfance de rejeter un objet du champ de son regard, puis, l'objet retrouvé, d'en renouveler inépuisablement l'exclusion, signifie bien que c'est le pathétique du sevrage que le sujet s'inflige à nouveau, tel qu'il l'a subi, mais dont il triomphe maintenant qu'il est actif dans sa reproduction¹⁸¹.

De là, nous comprenons que la figure de répétition au cœur de l'expérience du *for-da*, comme au cœur même du dispositif langagier qui structure *L'Océantume*, révèle un désir de se faire sujet. Or, il se trouve que *se faire sujet* est aussi très justement le désir même qui motive les pérégrinations de Iode au fil du récit, traduites par ses velléités de remonter jusqu'à la source de la Ouareau et d'aller jusqu'au bout du littoral. De fait, ce désir de devenir sujet, nous l'avons relevé à plusieurs reprises en cours d'analyse, il est au cœur même de ce qui constitue à tous les niveaux, le sujet de l'énonciation dans *L'Océantume*. C'est ce désir qui, faut-il le souligner, est aussi désir d'amour et de reconnaissance, constitue la force, la cohérence et la

¹⁷⁹ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 47 à 128.

¹⁸⁰ Jacques Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *op. cit.*, p. 40.

¹⁸¹ *Ibid.*

profondeur du roman, et qui révèle, au lecteur averti, l'exceptionnelle prescience et toute la virtuosité de l'auteur, Réjean Ducharme.

CONCLUSION

Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement *romanesque*, que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit¹⁸².

Roland Barthes

Nous n'en sortons pas. De toutes les manières possibles et imaginables la poétique ducharmienne dans *L'Océantume* renvoie à la notion de jeu avec tout ce que cela implique de prévisible et d'aléatoire, de conformisme et de subversion, de culture et d'instinct. La notion de jeu relève de la jouissance comme Barthes le met en évidence dans son essai, *Le plaisir du texte* :

Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain — du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu¹⁸³.

Qu'il y ait un jeu, c'est bien l'enjeu le plus évident et le plus nécessaire dans *L'Océantume*. C'est même ce qui fait tout le charme et l'attrait de ce roman pour un lecteur avisé, comme nous pensons l'avoir vu et montré. Or, dans cet espace de jeu, c'est essentiellement la dimension pulsionnelle qui s'active : pulsion orale, pulsion d'emprise, pulsion de vie, pulsion de mort sillonnent le roman et consistent en ces mouvements qui nous indiquent l'omniprésence de l'infantile à travers la figure ambivalente de la mère d'où émerge l'ambivalence des sentiments, le déni du Nom-du-Père que manifestent la renomination, l'intertextualité et l'énonciation toujours en devenir, avec pour matière première la langue elle-même. Une langue ramenée sur le terrain de l'infantile, prise dans sa matérialité telle

¹⁸² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [1973], p. 14. (Comment ne pas voir dans cette singulière image, l'expérience du *for-da* et l'intention qui s'y cache, c'est-à-dire le désir de se faire sujet de son propre destin par la maîtrise d'une renaissance suspendue à une corde faisant office de cordon ombilical?)

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10-11.

qu'elle apparaît à tout *parlêtre* dans les premiers temps de son existence et qui lui vaut le vocable de *langue maternelle*. Dans *L'Océantume*, cette langue maternelle est le tissu même que les Iode, Asie Azothe, Inachos, Ina, Faire Faire, Van der Laine et compagnie, qui sont autant de traits, de représentants des motions infantiles, n'ont de cesse de faire et de défaire au gré de la pulsion. L'intérêt que Réjean Ducharme porte à l'enfance, c'est d'abord et avant tout l'intérêt qu'il porte à la langue maternelle elle-même, texture de tous les désirs, à commencer par le désir de l'Autre. Cet Autre d'où nous vient cette langue, par quoi nous existons et qui fait le mystère de la vie, de la mort, ce « lieu inassignable » d'où nous parlons. Aussi, le « je » ducharmien c'est le texte lui-même, c'est-à-dire sa langue, le jeu consistant à en pousser les limites, à en sonder les contraintes dans le roulis des mots, les avancées, les constantes digressions, les répétitions, les points de butées, les retours, l'intrusion d'autres genres, les dérèglements du sens/non-sens, toutes ces stratégies qui concourent au morcellement du récit. Parce que cette langue maternelle, que Réjean Ducharme travaille, le travaille tout aussi sûrement, c'est en analysant le texte que l'on peut concevoir jusqu'à quel point elle signe son rapport au monde. Car Réjean Ducharme n'est ni naïf, ni spontané. Ce rapport à la Loi savamment fictionnalisé, laisse apparaître un intérêt on ne peut plus particulier et une motivation viscérale pour ce territoire qu'est l'infantile. Dès lors, on doit souligner dans ce *roman familial* le rapport à la langue maternelle avec tout ce que cela suppose de déni et de contestation, mais aussi de jubilation et de création. En ce sens, l'auteur révèle, met au jour quelque chose d'essentiel et d'incontournable, à la base même de notre existence en tant qu'être au monde.

Nous avons déjà dit que l'infantile est un temps qui ne passe pas. Dans *L'Océantume* ce temps apparaît comme celui de l'immédiateté, du pulsionnel, du symptôme. Mais quand on y regarde bien l'infantile c'est d'abord un territoire traversé par des mouvements, un peu à la manière d'une mer. Ce territoire, il est en chacun de nous. C'est notre corps, si l'on veut, constitué de nos premières expériences affectives et sensorielles. Ce corps peut se projeter à l'extérieur. C'est le pouvoir de la parole. L'écrit, c'est la représentation de ce mouvement... Or, Réjean Ducharme questionne justement ce mouvement à travers l'expérience de l'écriture qu'est *L'Océantume*. Une aventure qui charrie un formidable savoir. Au fil, de notre analyse, nous avons relevé un nombre phénoménal de références touchant les sujets les plus variés

(littérature, science, philosophie, etc.). Nous avons dû n'en retenir que quelques-unes dans le cadre restreint de ce mémoire. Mais, le savoir le plus impressionnant est sans aucun doute celui qui fonde la cohérence de l'œuvre et qui convoque l'identité, la langue, les enjeux du Même et de l'Autre dans le rapport à la jouissance et au désir toujours relancé. Cette connaissance fait bien évidemment défaut à Iode elle qui est dans le temps pulsionnel, c'est-à-dire dans la jouissance à proprement parler au point d'ignorer la nature même de son désir, celui d'être reconnue et aimée. En ce sens, le destin de Iode dans *L'Océantume* nous révèle que tout ce qui n'est pas intégré revient, comme un retour du refoulé, dans le réel. C'est en obéissant à cette logique qu'à la double question « Un littoral est-il interrompu ou ininterrompu? Pue-t-il? » (O, p. 61) Iode trouve à la fin du roman une réponse, frappée qu'elle est par les odeurs de « morceaux de poisson pourris » (O, p. 190) :

Pour que la symbolisation advienne, il faut que le contenu de la représentation soit investi, c'est-à-dire que le sujet soit en mesure de suspendre sa quête d'une satisfaction immédiate dans l'acte dialogique lui-même. Qu'il renonce à la fusion avec l'autre, ici et maintenant. L'investissement d'un contenu de représentation suppose que cette suspension ait eu lieu¹⁸⁴.

Comme nous le révèle *L'Océantume*, de ce renoncement à la fusion, Iode ne veut rien savoir. Et c'est justement ce refus de savoir de Iode qui révèle le savoir de Réjean Ducharme. Ce savoir, quelques un y ont accès par l'art notamment. D'ailleurs, n'est-ce pas la fonction même de l'art en général et de l'acte d'écrire en particulier que de nous mettre devant ce que nous ne voulons pas voir? Quoi qu'il en soit, si l'on peut dire que Iode est dans la conquête de l'espace, elle qui rêve de littoral... Réjean Ducharme, lui, est dans la conquête de l'écriture et rêve de littéral. À la conjonction des deux mouvements : l'infantile... et le style ducharmien qui fonde sa poétique. Une poétique de l'infantile donc, une aventure de l'écriture habilement menée en un style qui est la signature même de l'œuvre, un style issu de la nécessité, un style au sens où l'entend Barthes :

Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée.. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. Indifférent et transparent à la

¹⁸⁴ Laurent Danon-Boileau, *Le sujet de l'énonciation, psychanalyse et linguistique*, Paris, Éditions Ophrys, 2007, p. 38.

société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète; il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde. Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une Humeur¹⁸⁵.

À ce compte, le style ducharmien est l'encre de cette *poétique du débris*, poétique qui a toutes les allures d'une mythologique, une mythologie au sens où la fiction prend valeur de vérité et plonge dans les entrailles à la fois de l'Infantile et du Maternel... *MER AMÈRE DE LA MÈRE...*

¹⁸⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, [1953] p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

DUCHARME, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1995 [1968], 190 pages.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR RÉJEAN DUCHARME

BOURBONNAIS, Nicole, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir. publ.) *Paysages de Réjean Ducharme*, Québec, Éditions Fides, 1994, p. 167-197.

CHABOT, Julien-Bernard, « L'autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013, 133 feuillets.

CLICHE, Anne Élane, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1992, 214 pages.

———, « Le nom de l'auteur » dans François Gallays, Sylvain Simard, Robert Vigneault (dir. publ.) *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes Tome VIII », 1992, p. 215-237.

———, « What's the matter » dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert, Élisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.) *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 197-212.

GERVAIS, André, « Morceaux du littoral détruit : vue sur l'Océantume », *Études françaises*, Volume 11, n° 3-4, 1975, p. 285-309.

HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 18, n° 1 (52), 1992, p. 105-117.

LAPOINTE, Gilles, « Du bateau ivre au Steamer : Ducharme, lecteur de Rimbaud », *Québec français*, n° 163, 2011, p. 36-40.

———, « Vénus ou l'écriture Anadyomène Le chant des mots perdus chez Rimbaud et Ducharme » dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert, Élisabeth Nardout-Lafarge (dir. publ.), *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 101-127.

LEDUC-PARK, Renée, *Réjean Ducharme Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les presses de l'université Laval, coll. « Vies des lettres québécoises », 1982, 306 pages.

MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 247-284.

———, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. 26, n° 1, 1990, p. 87-127.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme Une poétique du débris*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 pages.

SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1999, 268 pages.

VURM, Petr, *La création et la créativité Une redéfinition du roman québécois*, Frankfurt, Peter Lang Édition, folio 16, 2014, 235 pages.

THÉORIE LITTÉRAIRE

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1953], 187 pages.

———, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [1973], 89 pages.

BENVENISTE, Émile, « L'homme dans la langue », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 223-285.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, BERGEZ, Daniel (dir. publ.), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Éditions Dunod, 1996, 186 pages.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, 308 pages.

SAUSSURE, Ferdinand de, BALLY, Charles, SÉCHEHAYE, Albert (dir. publ.), « Nature du signe linguistique », *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005 [1916], p. 97-103.

PSYCHANALYSE

ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme?* Paris, Éditions du Seuil, 1995 [Éditions Navarin 1986], 307 pages.

DANON-BOILEAU, Laurent, *Le sujet de l'énonciation, psychanalyse et linguistique*, Paris, Éditions Ophrys, 2007, 158 pages.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, trad. André Bourguignon (et al.), folio 15, 2001 [1981], 305 pages.

———, « La négation », *Résultats, Idées, Problèmes Tome II 1921-1938*, Paris, Les Presses Universitaires de France, trad. Jean Laplanche, 1985, [1925] p. 135-139.

———, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient série : œuvres de Sigmund Freud », trad. Denis Messier, 1988 [1905], 442 pages.

———, « Le problème économique du masochisme (1924) », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Les Presses Universitaires de France, trad. Jean Laplanche 1973 [1924], p. 287-297.

———, *Le roman familial des névrosés : et autres textes*, Paris, Éditions Payot & Rivage, coll. « Petite bibliothèque Payot/psychanalyse/ », folio 992, trad. Olivier Mannoni, 2014 [1909], 106 pages.

———, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », trad. Bertrand Féron 2008 [1908], 342 pages.

———, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Éditions du Seuil, trad. Jean-Pierre Lefebvre, 2010 [1900], 697 pages.

———, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », trad. J.-B. Pontalis et Jean Laplanche, 2007 [1968], 185 pages.

———, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Points, trad. Dominique Tassel, 2011, 163 pages.

———, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, folio 9, trad. Samuel Jankélévitch, 2001 [1912], 226 pages.

———, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient, série : œuvres de Sigmund Freud », trad. Philippe Koeppel, 1987 [1905], 211 pages.

LACAN, Jacques, « L'agressivité en psychanalyse », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 101-124.

———, *Le Séminaire, Livre 1, Les écrits techniques de Freud 1953-1954*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998, 436 pages.

———, *Le Séminaire Livre V Les formations de l'inconscient 1957-1958*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1998, 517 pages.

———, *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 312 pages.

———, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93-100.

———, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1984], p. 23-61.

———, « Litureterre », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1984], p. 11-20.

LÉVY, Marc-Léopold, *Critique de la jouissance comme Une Leçons de psychanalyse*, Paris, Éditions Éres, coll. « Point Hors Ligne », 2003, 174 pages.

MELMAN, Charles, *Problèmes posés à la psychanalyse*, Toulouse, Éditions Éres, 2009, 223 pages.

POMMIER, Gérard, « Comment faisons-nous pour nous tenir droit? » *Figures de la psychanalyse, Logique des corps*, Éres, n° 13, 2006, p. 59-68.

VASSE, Denis, *Un parmi d'autres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1978, 220 pages.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, 1003 pages.

COOKE, Gordon (et al.), *Mathématiques 11^e*, St-Laurent, Éditions du Renouveau Pédagogique, Monique Daigle (dir. publ.), 2009, 485 pages.

CORNILLE, Jean-Louis, *Rimbaud Nègre de Dieu*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989, 132 pages.

COTTRET, Bernard, « La loi phallique : Henri VIII et ses femmes », *Ces reines qui ont fait l'Angleterre de Boadicee à Élisabeth II*, Paris, Éditions Tallandier, 2016, 430 pages.

ÉMONT, Bernard, « L'Ordre de Bon Temps et les influences festives et littéraires de la Renaissance », *Québec français*, n° 142, 2006, p. 64-67.

LACLOTTE, Michel, CUZIN, Jean-Pierre (dir. publ.), *Dictionnaire de la peinture A-K*, Paris, Larousse-Bordas, coll. « in extenso », 2003, 1312 pages.

LAFONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Gallimard, 1991, 582 pages.

LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse comte de, « Isidore Ducasse Comte de Lautréamont Œuvres complètes », *Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Robert Lafond, coll. « Bouquins », 1980, p. 587-937.

LÉVI-STRAUSS, Claude, « Sur la ligne », *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine/poche civilisations et sociétés » 1955, p. 317-328.

NELLIGAN, Émile, *Poésies Complètes*, Québec, Éditions Bibliothèque québécoise, 1992 262 pages.

NESSELROTH, Peter, « Lautréamont : le sens de la forme », *Littérature Les jeux de la métaphore*, Larousse, n° 17, 1975, p. 73-83.

RACINE, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 432 pages.

RIMBAUD, Arthur, « Arthur Rimbaud Œuvres complètes » *Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Robert Lafond, coll. « Bouquins », 1980, p. 1-191.

RR. PP. Bénédictins de Paris, « Saint-Anségise » *La vie des Saints et des Bienheureux V.7 Juillet « selon l'ordre du calendrier avec l'historique des fêtes*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1949, 799 pages.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris, GF. Flammarion, édition bilingue, trad. François Maguin, 1995, 541 pages.

TELLIER, Christine, *Jeunesse et poésie : de l'Ordre de Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*, Québec, Éditions Fides, 2003, 332 pages.

RESSOURCES INTERNET

BAILLY, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, Édition électronique Bailly, p. 988 (lettre I, 2^e colonne, 2^e occurrence), 2193 p., en ligne, <<http://www.tabularium.be/bailly/>>, consulté le 11 février 2015.

DELAUNEY, *Le Monde illustré* n°31, 1957, en ligne, <http://www.dunwich.org/fulgence.girard/no31p06_bapteme_leviathan.html>, consulté le 16 avril 2016.

GARANT, Patrick, « Mandragore II, lexique des termes marins », en ligne, <<http://www.mandragore2.net/dico/lexique1/lexique1.php?page=a>>, consulté le 9 mars 2015.

GUIGNARD, Florence, RIBAS, Denys (dir. publ.) « Résurgences de l'infantile traumatique dans la cure psychanalytique », Paris, Société psychanalytique de Paris, coll. « Kiosque, Perspective théorique », 2013, en ligne, <<http://www.spp.asso.fr/wp/?p=5950>>, consulté le 23 mai 2015.

HOEFER, Ferdinand, *Dictionnaire de chimie et de physique*, Paris, Librairies de Firmin Didot Frères 3^e édition, 1860, 497 pages, en ligne, <[https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b618848;view=1up;seq=221](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b618848;view=1up;seq=221)>, consulté le 11 février 2015.

KICHENIN, Guillaume, « Poétique du Nom chez Chrétien de Troyes Du signe au symbole », Paris, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes Littérature médiévale, Université Lumière-Lyon 2, 1999, 187 feuillets, en ligne, <http://www.alyon.asso.fr/InfosTechniques/theses/guillaume_kichenin/>, consulté le 12 février 2015.

KUSNIERZ, Matias, « Lautréamont et la sauvagerie dans les Chants de Maldoror », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université Paris VII Denis Diderot 2004-2005, 210 feuillets, en ligne, <<http://www.maldoror.org/travaux/Kusnierz.pdf>>, consulté le 15 mars 2015.

TELLIER, Christine, *Autour de l'hexagone naissant, lieux milieux, réseaux*, Montréal, thèse de doctorat, département d'études françaises, faculté des arts et sciences, Université de Montréal, 2001, 311 pages, en ligne, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp05/NQ65331.pdf>>, consulté le 25 mars 2016.